

*Próceres
y gauchos en
Fontanarrosa*

*arquetipos patrios
argentinos y humor*

*Alejandro
Aguirre Salas*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Próceres y gauchos en Fontanarrosa
Arquetipos patrios argentinos y humor

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 158

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Alejandro Aguirre Salas

Próceres y gauchos en Fontanarrosa
Arquetipos patrios argentinos y humor



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2013

Próceres y gauchos en Fontanarrosa
Arquetipos patrios argentinos y humor
Alejandro Aguirre Salas

SERIE 
Magister
VOLUMEN 158

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, diciembre de 2013

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Armado:
Juan A. Manangón
Impresión:
Taller Gráfico La Huella
La Isla N27-96 y Cuba, Quito

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:
978-9978-19-615-1

ISBN Corporación Editora Nacional:
978-9978-84-705-3

Derechos de autor:
Inscripción: 042976
Depósito legal: 005027

Título original: *Prócer y gaucho: subversión de dos arquetipos nacionales argentinos en la obra humorística de Roberto Fontanarrosa*

Tesis para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura,
con mención en Literatura Hispanoamericana
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2012

Autor: *Alejandro Aguirre Salas* (correo e.: *aguirrealj@yahoo.com.ar*)

Tutor: *Guillermo Bustos*

Código bibliográfico del Centro de Información: *T-1041*

Los editores y el autor agradecen la colaboración brindada por la señora Gabriela María Mahy, administradora de la sucesión de la obra de Roberto Fontanarrosa, por la autorización expresa otorgada para la publicación de las ilustraciones que aparecen en esta obra.

Índice

Introducción / 9

Algunas nociones iniciales / 12

Capítulo I

Próceres entre adjetivos / 23

La historia hegemónica como memoria pública oficial / 24

Próceres, santos con adjetivos / 38

El pasado cuestionado / 44

Los otros, subalternos, ausentes / 48

La escuela y la bandera / 52

Esa historia que nos atraviesa / 54

Capítulo II

Inodoro Pereyra, un gaucho a cuadritos / 59

Inodoro Pereyra y la parodia / 60

El gaucho histórico / 64

El gaucho literario / 80

El gaucho institucional (inventando tradiciones) / 87

Inodoro Pereyra y la intertextualidad / 96

La evolución de *Inodoro Pereyra* / 101

PereYra y la velada realidad coyuntural / 103

Otra vez los indios / 113

Tan solo un tipo común / 115

Conclusiones / 123

Bibliografía / 127

Gracias a Raúl Serrano por su apoyo para definir este proyecto; a Natalia Accetto, por buscar material perdido, clave para esta investigación en Buenos Aires; a Paulina Nieto y Quinche Ortiz, que empujaron este trabajo desde la Jefatura de Publicaciones y, principalmente, a Guillermo Bustos, quién con paciencia encausó todo el proceso.

Introducción

Sepa que he sido declaráu «Patrimonio de la Humanidá» ¡No puedo ni cambearme el peínáu sin consultar con las Naciones Unidas!

Inodoro Pereyra¹

Roberto Fontanarrosa vivió toda su vida en una ciudad «del interior» argentino: Rosario. «No me voy porque los domingos quiero verlo a Central [...] Además, si me voy de acá, no sé qué voy a dibujar».² Infaltable a la mesa de amigos reunidos en el bar El Cairo, *el negro* era un hombre de territorios, de pertenencias tangibles. Buena parte de su obra, quizás la más vital, anda por esos espacios.

A la vez, como narrador literario o gráfico, recorrió las más diversas manifestaciones de las culturas de élite o de masa instituidas, manejando y subvirtiendo sus registros, principalmente, desde el humor. Como narraba una típica conversación de «ontología intrascendente» entre parroquianos,³ ilustraba las aventuras de un inmoral mercenario norteamericano o parodiaba relatos de la literatura clásica; adaptando con igual versatilidad las retóricas particulares. En él se expresa mucho de lo que atravesaba el pensar colectivo.

El presente trabajo se plantea analizar cómo en la obra de Fontanarrosa se subvierten y replantean retóricas y arquetipos de dos figuras clave del relato nacional argentino: el *prócer* como padre y prohombre de la patria, fundador del país; el *gaucho* como pretendida esencia de la argentinidad.

1. Roberto Fontanarrosa, *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1998, p. 559.
2. El Gráfico, «Vivo en Rosario sólo por ver a Central», en *El Gráfico*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1989, <<http://www.elgrafico.com.ar/2008/07/17/C-529-mano-a-mano-con-fontanarrosa.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011. Rosario Central, uno de los dos mayores equipos de fútbol de la ciudad, tiene como una de sus íconos un «canaya» con el corazón en la boca creado por Fontanarrosa.
3. Su último cuento editado, «Una interesante observación sobre las narigonas», en *El rey de la milonga y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2005, es un claro ejemplo de esta entrada.

Nuestro estudio busca pensar qué evidencia el trabajo humorístico de Fontanarrosa sobre modelos canonizados que producen una determinada economía del discurso de *lo nacional*, más allá de las fronteras argentinas.

Desde 1968 y hasta su muerte en 2007, Fontanarrosa trabajó como humorista gráfico vinculado a revistas del género y a medios masivos de difusión. En el diario *Clarín* –que en 2011 registró una tirada superior a los 500.000 ejemplares dominicales–⁴ publicó por 29 años un chiste diario y, cada 15 días, una página de su personaje más emblemático, el gaucho Inodoro Pereyra. Otro de sus personajes, *Boogie, el aceitoso*, fue regularmente difundido no solo en Argentina, sino en países como Colombia y México. A la par, desarrolló una labor cuentística que, de ser secundaria en su obra, llegó a ser uno de sus registros narrativos más importantes. Sin grandes pompas, algunos de sus libros de cuentos superan las 10 ediciones.

A pesar de provenir de la historieta –menospreciable mundo para la visión de élites culturales productoras también de cánones clasificatorios–, Fontanarrosa llegó a ser reconocido como narrador no solo dentro del mercado editorial, sino en espacios académicos... de los que se mantuvo distante. «Tal vez esto es lo que hace que su literatura, sin preocuparse por los prestigios de género, supere la contradicción civilización-barbarie que se traslada en la literatura entre lo culto y lo masivo», como señala Guillermo Saccomanno.⁵

Decía Fontanarrosa: «Uno prefiere que guste el trabajo, pero a eso de escribir para los escritores yo no le encuentro la gracia. La cosa son los lectores».⁶ Prueba de su legitimidad es que uno de sus cuentos, *Regreso al cuadrilátero*, forma parte de textos de escuela secundaria del Ministerio de Educación de Argentina.

Son pocos, sin embargo, los estudios amplios que sobre el autor se han realizado, más allá de una gran cantidad de entrevistas, reportajes y análisis difundidos en medios masivos. Se evidencia la necesidad de producir reflexiones sobre su incidencia en una cultura de masas a la que aportó.

La narrativa de Fontanarrosa, en un registro esencialmente humorístico que va de lo paródico y lo absurdo a lo que definimos como costumbrismo

4. Instituto Verificador de Circulaciones de Argentina, «Estudio de circulación», en IVC, *Buenos Aires*, <http://www.ivc.org.ar/consulta?op=c&asociado_id=78>, html. Fecha de consulta: 19 de noviembre de 2011. Desde 1973, entre la efervescencia nacionalista, la movilización social y el inminente regreso del expresidente Perón, *Clarín* dejó de publicar historietas extranjeras, y utilizó únicamente a autores locales para construir su página de humor gráfico.
5. Guillermo Saccomanno, «El artista de todos», en *Página 12*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2011.
6. El Gráfico, Roberto Fontanarrosa, «El Che era de Central, no jodamos más», entrevista, *El Gráfico*, Buenos Aires, julio de 2002, <<http://www.elgrafico.com.ar/2007/07/19/C-1152-el-che-era-de-central-no-jodamos-mas.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.

urbano contemporáneo, se apoya en los sentidos y las memorias difundidas y consolidadas socialmente, usándolos como materia prima de su producción. La coyuntura política, la literatura considerada clásica, los formatos narrativos de medios de consumo masivos, los relatos deportivos, el lenguaje modelado con frases hechas y sentidos comunes, las estéticas gráficas estandarizadas, las figuras emblemáticas de la nación folclorizada o los personajes violentos de la cultura de masas norteamericana son tópicos sobre los cuales trabajó. El funcionamiento del humor en Fontanarrosa, en mucho, se cimenta en el marco de referencia común con su público. Ante él trabaja la parodia de las retóricas y figuras instituidas, así como el absurdo al romper los nexos tradicionales que hacen a los discursos instituidos. De esta manera, su obra deviene en exponente de los temas y productos culturales que inciden y constituyen los imaginarios colectivos, los que lo han formado a él y a su público, reflejo de múltiples registros de la cultura argentina, crónica de lo que su tiempo consume y piensa. Al tiempo, obra ampliamente divulgada mediáticamente, que incide en los mismos imaginarios de los que mana.

De la extensa producción del rosarino, que integran 11 libros de cuentos,⁷ 3 novelas,⁸ más de 50 libros de compilaciones de historietas, así como una multitud de publicaciones esparcidas en diversos medios –nunca totalmente compendiada y que abarca una multitud de temáticas, donde destacan las deportivas y las estampas cotidianas–, en el presente trabajo nos restringiremos a aquella que se refiere a esas dos figuras paradigmáticas del relato nacional argentino, próceres y gauchos.

En relación a la figura del prócer y la retórica patria, tomamos los cuentos «La carga de Membrillares» (1985); «Los vencedores de pisco» y «El tesoro de los Cancas» (1986); «Coronel Gregorio Hilarión Martínez de Moya» (1990); «El General Romero» (1993); «Maestras argentinas / Clara Dezcurra» y «Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi» (1995); «Horacio Bifontel –Historia de un historiador» (1997); «Comandante Andino: un objetivo inexplicable», «Toros en Rosario», «Un día de la bandera» y «El congresista olvidado» (1998); «Gral. Robustiano del Castillo: un soldado de la democracia» (2001); «Pilín y Bernarda» y «General Severiano Ascasubi. Un retrato

7. Roberto Fontanarrosa, *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos*, 1982; *No sé si he sido claro y otros cuentos*, 1986; *Nada del otro mundo y otros cuentos*, 1987; *El mayor de mis defectos y otros cuentos*, 1990; *Uno nunca sabe y otros cuentos*, 1993; *La mesa de los galanes y otros cuentos*, 1995; *Los trenes matan a los autos y otros cuentos*, 1997; *Una lección de vida y otros cuentos*, 1998; *Puro fútbol*, 2000; *Te digo más... y otros cuentos*, 2001; *Usted no me lo va a creer y otros cuentos*, 2003; *El rey de la milonga y otros cuentos*, 2005, todos publicados en Buenos Aires por Edic. de la Flor.
8. Roberto Fontanarrosa, *Best Seller*, 1981; *El área 18*, 1982; *La gansada*, 1985; todos publicados en Buenos Aires por Edic. de la Flor.

real» (2003); «El discípulo», «Gnomos en Bariloche» y «El sueño del general Cornejo» (2005).

Respecto al gaucho, el estudio considera toda la producción de historietas de *Inodoro Pereyra, el renegau*, publicada de 1972 a 2007 y compendiada en 32 libros.

En ambos casos, buscamos analizar cómo el humor cuestiona a estas figuras paradigmáticas, evidenciando su carácter de relato construido. Aunque marcadas por el contexto local, vemos cómo –sobre todo con los próceres– el manejo instituido del modelo se extiende en todo el subcontinente americano.

Para ello, metodológicamente trabajamos en el análisis de contenidos, sobre la base de una serie de reflexiones teóricas respecto a la construcción de los relatos de nación, tales como *tradiciones inventadas* o *comunidad imaginada*. No es nuestra intención contrastar este registro literario con las nuevas lecturas históricas o los marcos alternativos de reflexión sobre el pasado. La parodia en Fontanarrosa se enfoca en los modelos institucionalizados, objeto de esta tesis.⁹ El estudio de audiencias y las posibles lecturas que pudieron hacerse de la obra quedan fuera de la intención del presente trabajo.

Vemos el humor como un tipo de entrada reflexiva normalmente no considerado. Al trastocar lo estandarizado, el humor lo cuestiona desde otra perspectiva, en la subversión de lo naturalizado. Esperamos que este trabajo pueda aportar a esa clase de perspectivas analíticas.

ALGUNAS NOCIONES INICIALES

Nación, patria, prócer héroe y gaucho matriz

Partimos del entendimiento de *nación* como constructo simbólico que, respondiendo a lineamientos de grupos hegemónicos, logró afianzar a su alrededor a una sociedad diversa, delimitada apenas por una frontera geográfica bajo la idea de una pertenencia común. En el caso de América Latina, estas naciones se conformaron en el siglo XIX tras las revoluciones independentistas sobre Estados territoriales definidos por las viejas divisiones administrativas coloniales.

En primera instancia, el relato nacional instituido busca naturalizar y trascendentalizar a un conglomerado de colectivos e individuos diversos, en el

9. Otros de los autores de ficción que desde diversos registros de humor reflexionan sobre la identidad nacional latinoamericana y merecen estudios al respecto son Jorge Ibagüengoitia en México, Osvaldo Soriano en Argentina o Alfredo Bryce Echenique en Perú.

imaginario de un pasado y un futuro común, volviéndose «artefacto cultural» que oculta su misma existencia como creación.¹⁰

La nación convoca y exige la pertenencia colectiva a esta comunidad imaginaria esencializada como una fatalidad hasta en su delimitación geográfica, soberana en su autodeterminación, en la que cada uno de sus miembros en principio es igual.¹¹ Este modelo moderno fue el andamiaje ideológico de las nuevas repúblicas. La patria, como la madre, no se elige.

Entendiendo la memoria colectiva de la nación –legitimada en el cuerpo social– como resultado contencioso de interacciones y luchas de poder para definir qué imaginarios dominan, es necesario considerar algunos de los principales marcos sociales institucionales que fijan esta memoria: la literatura –patria– y la historiografía –tradicional– que van imponiéndose en la sociedad desde espacios como la educación, los actos conmemorativos o los discursos oficiales. Se crea así lo que podríamos denominar una *memoria pública oficial*, instituida. Es en función de esta que el trabajo de Fontanarrosa se elabora. Más allá de la fragmentación de los macro-relatos que la denominada posmodernidad haya podido producir, creemos que dichas memorias colectivas siguen operando de manera clara.

Este sentido de historia común –no natural sino construido–, para fijarse tendrá entre sus factores constituyentes «su correlato anímico y sentimental: la patria y el patriotismo [...] construcción intelectual, emocional e historiográfica».¹² Y encarnándolos como «espíritu de la nación» hecho cuerpo, se constituyen estos modelos casi sobrehumanos legitimados por literatura e historia: los próceres, figura moderna que opera en lo social con ciertos rasgos místicos herencia de la adoración católica, junto a elementos de un romanticismo que apoya la modernidad de los nacientes Estado-nación.¹³

Pese a sus especificidades locales, se mantienen en todo el continente similares características de estos modelos de virtud, encarnación de los más altos valores de lo delimitado como esencialmente nacional; paradoja de una preconizada particularidad, donde los modelos se repiten.

En el caso particular argentino, el gaucho es otra de las figuras constituidas como representativa, explotada como emblema de nacionalismo. Dos de las obras literarias más destacadas del siglo XIX –*Facundo*, de Domingo

10. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, [1983] 1993.

11. *Ibid.*, p. 23 y s.

12. Luis Ricardo Dávila, «Centenario e inventario de los problemas venezolanos», en *Historia Mexicana*, vol. LX, No. 1, julio-septiembre, México DF, Colegio de México, 2010, p. 245.

13. Carlos Monsiváis, «Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes? «Si desenvainas, ¿por qué no posas de una vez para el escultor?»», en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 79-111.

Faustino Sarmiento (1845), y *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879)—, de José Hernández—, que representan dos proyectos en la concepción de la nación, tienen en este sujeto trashumante y pastoril la figura central, desde dos perspectivas radicalmente opuestas: prueba de barbarie a eliminar la una, libertad acosada por una estructura estatal no justa a pesar de su promesa de igualdad, la otra. Ambas perspectivas están presentes en el personaje de Inodoro Pereyra y a ellas nos referiremos. El entronamiento como figura nacional a inicios de XX del gaucho —ya para entonces desaparecido como sujeto social—, fue en mucho la respuesta conservadora a influencias nuevas, como la inmigración. En este proceso se evidencia la conformación de una *tradición inventada*¹⁴ que aglutina como si tuvieran una misma matriz a un conjunto de seres y grupos profundamente disímiles —migrantes, citadinos, indígenas...—.

Prócer. Gaucho. La memoria pública oficial los legitima como genuinos representantes de la patria, inclusive cuando hayan sido exterminados —casi siempre exiliados y muriendo en el abandono los unos, absorbidos violentamente como mano de obra o carne de cañón durante el XIX los otros— por las mismas instancias institucionales que posteriormente los rescatan.

Los relatos sobre héroes y seres nacionales instituidos en los marcos sociales de la memoria pública perfilan determinados modelos discursivos, cuyos mecanismos retóricos veremos cómo, desde el humor, el trabajo de Fontanarrosa evidencia. La parodia se apoya aquí en una mimesis sobredimensionada, explícita, de la verosimilitud comúnmente aceptada de la retórica del relato nacional.

El humor, la parodia y el absurdo

Comprendemos lo humorístico en tanto puesta en tensión de un orden discursivo que se pretende estable y natural, ante cuya subversión se puede producir un extrañamiento que cuestione la verdad que este dice representar. Por sobre lo «cómico» —en tanto simple efecto de conciencia de la anormalidad que se produce entre lo que se espera del modelo y lo que se presenta, posicionándose desde un sentimiento de superioridad—,¹⁵ lo «humorístico» apuesta por

14. Eric. J. Hobsbawm, «Inventando tradiciones», en *Historia Social*, No. 40, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, 2001, p. 203-214.

15. Jonathan Pollock, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 95. Umberto Eco agrega que «Si lo cómico animaliza lo humano, el humorismo puede humanizar también al animal, es decir, hacernos sonreír, y derramar lágrimas, sobre el animal como si el animal fuéramos nosotros». Umberto Eco, *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 84.

la penetración en un «sentimiento de lo contrario», que busca «descomponer el carácter en sus elementos»,¹⁶ sus causas profundas, hacia un proceso reflexivo, otra forma de ingreso al pensamiento crítico. Desde nuestra reflexión, lo humorístico funciona como una forma deconstructiva a discursos fundacionales.

Como marca el mismo Fontanarrosa, citando a Daniel Samper Pizano, «lo contrario al humorístico no es lo serio [...], es lo pomposo. [...] Lo enternecedor y lo apto para el humor es lo pretencioso».¹⁷ Aquí se hace patente la tensión ante el «espíritu de pesadez» como retórica consolidada en lo social desde espacios hegemónicos, que «se sostiene en el aserto <seriedad igual a veracidad>».¹⁸ Vemos este espíritu también como parte de una estrategia de poder que entroniza discursos sacralizándolos socialmente —en este caso, en relación a los relatos constituyentes de la nación patria— para volverlos incuestionables por intocables: «Todas esas instituciones que son altamente pomposas —el ejército, la Iglesia, los círculos intelectuales—, se prestan para cagarse de risa un rato».¹⁹

Fontanarrosa marca el humor como un recurso descompresor para entender una realidad, en muchos temas, dramática, donde la risa se vuelve una forma de procesar mejor la información. «La realidad no va a ser menos trágica, pero al menos la podés recepcionar mejor».²⁰ Esa será la constante dirección que el autor fija.²¹

Mecanismos principales del humor de Fontanarrosa en buena parte de su obra, tanto en la narrativa como en la gráfica, son la parodia como recurso que evidenciando los temas, enfoques y mecanismos de funcionamiento de retóricas sobre ellos instalados y legitimados socialmente, los pone en tensión y, la recombinación de sentidos y contextos que rondan lo absurdo, con el juego de significaciones como claro ejemplo.

Refiriéndose a Inodoro Pereyra, pero extensible a la obra paródica de Fontanarrosa, señala Juan Sasturain: «La eficacia reside en trabajar sobre men-

16. Luigi Pirandello, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 63 y 203, respectivamente.

17. Roberto Fontanarrosa, «El hombre que se ríe de lo pomposo», entrevista de Vicente Muleiro, en *Clarín*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 2005, <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/17/u-01108317.htm>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2011.

18. José A. González Alcantud, *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 16-17. González se refiere a la postura nitzcheana que opone a este espíritu la *gaya ciencia*, ciencia alegre.

19. R. Fontanarrosa, «El hombre que se ríe...».

20. Roberto Fontanarrosa, entrevista de Juan José Subira y Francisco Olaso, citada en Judith Gociol y Marina Naranjo, responsables, *Catalo exposición 100% Negro Fontanarrosa*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, <[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$141.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$141.pdf)>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.

21. «Dada la dureza de los tiempos que a uno le tocan vivir, se convierte a veces el humor en un producto de primera necesidad», decía. Roberto Fontanarrosa, video «Roberto Fontanarrosa. —Entrevista de Juan Mascardi», Rosario, Youtube, 1994, <<http://www.youtube.com/watch?v=WHB2qUWvmIc&feature=related>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.

sajes debilitados en su reiteración, sucesión de efectos que carecen de sentido. Porque la parodia, como la caricatura, no hace sino resaltar lo manifiesto: no inventa, enfatiza».²²

Por sus mismas características, la parodia –a diferencia del pastiche, que busca copiar, calcar para camaleonizarse más que para producir humor– obliga a entender y delimitar el discurso subvertido, evidenciando sus engranajes y las posibles contradicciones que lo envuelven, inevitablemente cuestionándolo en fondo o forma, vulnerando los valores y patrones impuestos. Fundamental, solo funciona en tanto el conocimiento del discurso sea compartido con el público. El lector reconoce, en la explicitación que la narración le evidencia, el funcionamiento como recurso y no como inevitabilidad. Como señala Luigi Pirandello, la parodia como estrategia discursiva se apropia de los «rasgos más salientes» de una estructura discursiva e insiste en ellos.²³ Este subrayar implica la desnaturalización de la forma. Así, el valor subversivo mayor podría encontrarse en un segundo momento, posterior al consumo del texto en tanto tal: al subvertir la forma, en muchos casos ridiculizándola, se lacera el discurso originario, el que –si el efecto paródico trasciende– queda teñido de esa dosis de escarnio que la parodia ha producido.

También se requiere compartir una misma matriz de sentido, de valor. La parodia demanda también una comunión de visión. Respecto a uno de sus personajes paródicos más famosos, *Boogie, el aceitoso* –un mercenario norteamericano que exagera la violencia, el machismo, el racismo y la inhumanidad del héroe asentado por la industria cinematográfica y televisiva norteamericana–, Fontanarrosa señalaba la turbación que le producía recibir elogios afirmativos a la figura, celebrando al personaje que sin tapujos hacía lo debido. «He recibido muchas cartas en contra de Boogie, pero las más preocupantes eran las que me llegaron a favor. Eran una cosa terrible, tipos felices porque por fin llegaba alguien que les pegara a los negros y a las mujeres».²⁴

Analizando la obra de Fontanarrosa, Pablo de Santis nota que su intervención

nunca destruye aquello que parodia, sino que acepta su lógica y explora imaginativamente las posibilidades que le brinda el ridículo de las afirmaciones genéricas. Si el concepto de parodia implica un «estar junto a», un paralelismo, en los cuentos de Fontanarrosa esa convivencia es un acto de amor respecto de

22. Juan Sasurain, «Siete vueltas alrededor de un Inodoro», en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, [1980] 1993, p. 195.

23. L. Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 85.

24. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 675.

aquello que es parodiado; como en muy pocos autores, la parodia es un rescate, una salvación, no un modo de ataque por la vía del ingenio o del sarcasmo.²⁵

Fontanarrosa no pretende como actividad consciente ser un agente subversor de los discursos establecidos –generalmente hegemónicos–, pero su práctica creemos tiende a evidenciar en estos mecanismos la vaciedad o los absurdos a los que estas formas narrativas suelen apelar.

Y junto a lo paródico, está el recombinar relaciones y sentidos, haciendo polisémicos unos discursos que normalmente se asumen como unívocos y cerrados.

«El humor casi siempre trabaja en contra», apuntaba Fontanarrosa: el humor como cuestionamiento crítico a una realidad donde la recombinación de elementos aceptados evidencia las contradicciones que la constituyen, las relaciones que busca ocultar. «Jugar en contra» se vuelve –aun cuando sea involuntario– herramienta de pensamiento crítico.

Ezequiel Martínez Estrada, escritor y crítico literario clave, de la primera mitad de XX de Argentina, lleva negativamente el concepto de lo paródico hasta el grado de pastiche (sin señalarlo como tal) para definir el «rasgo distintivo, fundamental, específico» de la mayor parte de literatura argentina. Para Martínez, «parodiar es nuestro destino trágico. Parodiando la técnica, la civilidad, el derecho, los gustos culinarios y deportivos; vivimos parodiando, copiando, calcando», sin asumir los riesgos de una identidad propia.²⁶ Esta perspectiva, creemos, podría acercarse a la reflexión de Bolívar Echeverría sobre el «ethos barroco», donde el intento de acoplarse a lo europeo desde la época colonial, aparentando ser parte, deviene en «puesta en escena absoluta», que termina volviéndose real y ya no solo representación.²⁷ Sarmiento, preconizando la civilización europea como requisito indispensable de la nación por sobre la barbarie autóctona, es un ejemplo de peso de esa búsqueda de mimesis. Aquí la entrada humorística podría develar el carácter de puesta en escena. Parodiar explícitamente discursos/pastiches, podría en cierta medida servir también para evidenciar su grado de fantasmagoría.

25. Pablo de Santis, «Risas argentinas: la narración del humor», en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, *La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 501.

26. Ezequiel Martínez Estrada, «La literatura y la formación de una conciencia nacional», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 47.

27. Bolívar Echeverría, «Meditaciones sobre el barroquismo. I. Alonso Quijano y los indios», en Bolívar Echeverría, <www.bolivare.unam.mx/ensayos.html>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2012.

Es entonces inevitable, entre los discursos intervenidos desde el trabajo de Fontanarrosa, que se cuestionen retóricas constitutivas de una identidad nacional que se comparte pero no se problematiza, que puede indagar sobre «¿qué somos?» o «¿de dónde venimos?», pero que niega aun la ontológica pregunta «¿Somos?».

Pablo de Santis señala que en la literatura argentina, el humor estuvo tradicionalmente restringido a lograr cierta complicidad con los lectores (estrategias a las que recurrirían escritores como Julio Cortázar o Macedonio Fernández) o para opacar el carácter ficcional de la narración y darle un corte verosímil (como podía hacer Bioy Casares o Jorge Luis Borges). En ambos casos, el humor no sería eje, sino uno de tantos mecanismos.²⁸ Fue en los años 60 cuando la irrupción de nuevos discursos en la literatura –historietas, periodismo o cine–²⁹ permitió legitimar el humor como línea literaria más allá de revistas o periódicos.

Cuando comienza a desarrollarse como género, sigue de Santis, el humor tendría dos cauces: la crítica de costumbres y lenguajes, por un lado, y el absurdo por el otro; lo que Macedonio Fernández dividiría entre la «humorística realista» del costumbrismo –que podríamos extender a toda narrativa institucionalizada, dependiendo la creación de un discurso anterior sobre el que interviene–, y el «humor conceptual», que por el contrario apuntaría a los espacios en blanco, a los vacíos.³⁰

Con el absurdo nos encontramos ante el quiebre profundo de sentidos estables, de certezas fijas; ruptura de la armonía –en tanto unidad de un marco de comprensión preestablecido– al relacionar elementos desproporcionados, opuestos o contradictorios.³¹ Son los «espacios en blanco» que marca Fernández, donde los sentidos comunes dejan de operar como fuentes de valor.³²

28. P. de Santis, *op. cit.*, p. 247.

29. Manuel Puig fue un claro precursor de esta tendencia.

30. P. de Santis, *op. cit.*, p. 249.

31. «Lo que yo no comprendo carece de razón. El mundo está lleno de irracionalidades. El mundo mismo cuya significación no comprendo, no es más que una intensa irracionalidad [...] todo es caos [...] Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo», Albert Camus, citado por Hemza Boulaghzalate, «Lo absurdo en Camus y Sábato», en *A Parte Rei. Revista de filosofía*, No. 68, marzo, Madrid, 2010, en *Serbal web*, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hamza68.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de octubre de 2011. Esta perspectiva pondría también en cuestión los macro-relatos cerrados y unívocos, chocando incluso con la misma fatalidad de la vida. Adolfo I. Monje Justo, «La estética del absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del s. XX.)», *ibid.*

32. Reflexionando sobre la obra de Samuel Beckett –catalogado como autor clave del *teatro del absurdo*, definición que él nunca aceptó–, Teodoro W. Adorno marca cómo «el sinsentido no es absoluto y atemporal [...] sino el resultado de un proceso histórico que conduce y culmina en lo absurdo, en la eliminación del sentido. En la ausencia de sentido está todavía presente el

En relación con nuestro estudio, debemos notar que mientras los relatos de Fontanarrosa que ficcionalizan la gesta fundacional de la nación apelando al canon narrativo institucionalizado en la memoria pública oficial –usando sus mismos códigos, pero subvirtiendo sus relaciones internas–, se mantuvieron durante 20 años de producción literaria, siempre dentro de un registro eminentemente paródico, la evolución del gaucho Inodoro Pereyra fue alejando al personaje de este recurso para acercarse a la recombinação de registros de las retóricas de sentido común socialmente afirmadas, como base. Esto respondió también a la evolución narrativa del mismo autor.

Junto a la parodia, en el personaje de Pereyra es constante la referencia a otros relatos y discursos. Para pensarlos, nos apoyamos en la definición de *transtextualidad* de Gérard Genette, entendiéndola como «todo lo que pone (un texto) en relación, manifiesta o secreta, con otros textos», desde una *intertextualidad* que va de la cita a la alusión no explícita, hasta una *metatextualidad* que genera una relación de comentario con otro texto sin explicitarlo necesariamente. En el caso de Pereyra, la transtextualidad opera entre los más diversos discursos y registros, indiferenciando el que no compartan el mismo rango, vinculándolos sin limitarse por su diferencia de estratos o códigos. A la vez, la narración se construye muchas veces refiriéndose implícitamente a lo coyuntural, que entenderemos en tanto *extratextual*, «trascendencia que une el texto a la realidad extratextual».³³

Prócer y gaucho. Estos arquetipos, aunque contruidos desde narrativas específicas, en un contexto histórico e ideológico particular, el argentino –y en el caso de Pereyra producido en vinculación tácita con la coyuntura durante más de 30 años–, creemos permiten una reflexión sobre usos de los discursos constituyentes en América Latina.

Ajeno al alcance de este trabajo –e importante para comprender la obra del rosarino– está el análisis de la constitución efectiva de su público, las lecturas que de él se hicieron, así como su incidencia dentro de una cultura de masas

sentido negado». «Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él». Para Adorno, lo que se muestra es una negación determinada, las hilachas de un discurso que ya no puede presentarse como verdadero ante factores como el desencantamiento del mundo, la razón instrumental que contradice la humanizante promesa de emancipación del proyecto ilustrado. T. W. Adorno, citado por Robert Caner-Liese, «El sentido del texto y el absurdo de la historia: Adorno y la hermenéutica», en Mateu Cabot, edit., *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007, p. 43-56.

33. Gérard Genette, «La literatura a la segunda potencia», en Desiderio Navarro, edit., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas, 1997, p. 53-63.

a la que aportó ampliamente.³⁴ La diversa y prolífica obra de Fontanarrosa podría encontrar múltiples lecturas a partir de los diferentes públicos que permanentemente tuvieron acceso a su producción. Desde diversas matrices culturales, el acceso al autor se lee de manera diferente. Mientras que personajes suyos como el mercenario norteamericano Boogie se publican en el extranjero con gran éxito –pues se comparte la misma influencia del cine comercial– el gaucha Inodoro Pereyra nunca logró cruzar las fronteras nacionales.

Creemos que reflexiones como esta pueden aportar a trabajos posteriores en este sentido.

En el primer capítulo de este trabajo nos apoyamos en algunas reflexiones teóricas sobre la nación, sus tradiciones inventadas y su historia patria funcionalizada, para analizar la producción que sobre el prócer como arquetipo hace el autor, centrándonos en los 17 cuentos que tienen en la temática históricofundacional su base. Buscamos señalar cómo desde el registro humorístico paródico-absurdo se marcan ciertos elementos constituyentes comunes a este tipo de relatos afincados en los imaginarios sociales instituidos por la memoria pública oficial: los recursos retóricos recurrentes, la delimitación del tiempo histórico fundacional, la sacralización de la figura patriótica desde caracterizaciones estereotípicas de rasgos monolíticos, la voluntad enaltecedora en un relato donde primaría más un sentido trascendente impuesto a los hechos –interrelacionados e interpretados desde determinado proyecto ideológico– que una explicación histórica que analice contextos y procesos. También la escuela, como marco social de la memoria clave en la constitución de los imaginarios oficiales, es objeto considerado por Fontanarrosa. Asimismo, se topan los relatos paródicos de historiografías que, pretendiendo una objetividad que humanice el relato epopéyico, lo confirman. Aquí, el rosarino apela al canon narrativo establecido –forma y contenido, figuras y retóricas–, como base de lo paródico.

El segundo capítulo trabaja la figura de historieta del gaucha Inodoro Pereyra, el renegau, inicialmente también parodia del arquetipo, en una exaltación drástica de la retórica folclórico-telúrico-nacionalista en boga a inicios

34. Junto a su producción gráfica y literaria, se adaptaron obras suyas al teatro, al cine y hasta a una serie televisiva en el canal público dedicada a sus cuentos; «asesor creativo» del grupo musical humorístico Les Luthiers –por lo que en las obras del conjunto está parte de su trabajo–, llegó a escribir una columna humorística durante los mundiales de fútbol, donde creó otro personaje famoso, la Hermana Rosa, adivina, que predecía y comentaba resultados futbolísticos. Sin ser un autor «académico», Fontanarrosa llegó a ser el expositor central del Tercer Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado en Rosario en 2004. Ahí su charla central, referida a las malas palabras, tuvo tal trascendencia que posteriormente ironizaba diciendo «Al final, me la pasé dibujando, leyendo, escribiendo, y lo único por lo que se van a acordar de mí es que una vez hablé media hora sobre las malas palabras». Entrevista a A. Marinozzi, citado por J. Gociol y M. Naranjo, *op. cit.*, p. 9.

de los años 70. Con el tiempo el personaje casi torna a su antítesis, convocador de una multiplicidad de discursos y sentidos donde podría encontrarse otro tipo de elementos «constitutivos de argentinidad» –siempre desde el registro humorístico, nunca pretendiendo enarbolarlos como factores comunes identitarios– menos gloriosos y unívocos. Trabajaremos con el gaucho genérico, personaje construido desde el relato nacional, en su tránsito de figura histórica a figura mítica y aglutinante, refiriéndonos a la vez al género gauchesco del XIX –que de popular y despreciado pasó a volverse discurso referencial– y a lo folclórico gauchesco en la cultura de masas, a las que Pereyra hará constante referencia. En el desarrollo del personaje también se evidencian algunas de las transformaciones políticas y sociales más importante de Argentina. Las figuras del Martín Fierro, de José Hernández, y del Facundo de Domingo Faustino Sarmiento, serán índices principales en nuestro trabajo. En este capítulo, a partir de los modelos al que el mismo personaje apela subvirtiendo, recorreremos algunos de los hitos en la transformación de la figura del gaucho en Argentina como parte funcional de una memoria pública oficial.

CAPÍTULO I

Próceres entre adjetivos

Nuestra patria necesita de héroes. Es corto el camino que hemos desandado desde nuestro grito de independencia y aún no contamos con prócer alguno. Países hermanos y limítrofes, con menos merecimientos y honores, ya cuentan en su acervo con apellidos señeros a quien reverenciar y halagar.

Don Amílcar di Fulvio³⁵

Absorto, el viejo excompañero reencontrado no entiende las referencias y, los comensales se burlan de su ignorancia. Con una cena cuyo homenajeado es el viejo profesor de historia del secundario –descendiente directo de Ismael Hernández Garañón y Nava– cada 24 de marzo, desde hace ya décadas, el grupo de hombres ahora de mediana edad festejan la «Batalla de Pisco». Glorioso día de 1824, el de la derrota definitiva de Bolívar –fusilado dos años después– y San Martín –enviado preso a la Península–. No lo hacen por serviles o por «quedar bien con el poder» –aunque alguno reconoce que con sus contactos, el maestro podría hundirlos si quisiera–. Es un mínimo gesto para agradecer al sobrio descendiente del que fue Emperador de Chile y del Río de la Plata. Por su enseñanza del pasado, el maestro apenas pide una cena anual que estos hombres le confieren con alegría.

Para el lector de «Los vencedores de Pisco»,³⁶ se evidencia falsa la suesión de datos, pero no el esquema que reduce el origen de una comunidad a las luchas por el poder central gestadas por sujetos particularizables. La historia oficial no solo modela verdades que se instituyen en el cuerpo social como legítimas, sino perspectivas que se asumen como únicas para entender el

35. Roberto Fontanarrosa, «Un héroe olvidado: cadete Lucio Alcides Alzamendi», en *La mesa de los galanes...*, p. 212.

36. Roberto Fontanarrosa, «Los vencedores de Pisco», en *No sé si he sido claro...*, p. 128-136.

pasado. Este esquema será clave para perfilar arquetipos como el de los héroes que hicieron la patria.

LA HISTORIA HEGEMÓNICA COMO MEMORIA PÚBLICA OFICIAL

A pesar de constituirse sobre hechos en principio acontecidos, todo relato histórico inevitablemente selecciona algunos y los relaciona de determinada manera. Dotándolos de un sentido y dirección de unidad, los vincula desde cierta perspectiva. En el caso de la historia oficial, su relato sirve para consolidar y confirmar la existencia y el pasado de una autoproclamada nación. Así, se construye lo que podríamos denominar una *memoria pública oficial*, que responde a un modelo que legitima –factor clave de su existencia– la estructura política y social instituida.³⁷ Esta memoria no es estática sino el resultado de un proceso contencioso entre diversos grupos e imaginarios que buscan incidir sobre ella. Sin embargo, algunas de sus parcelas –como la trama histórica oficial o la perspectiva desde la que es instituida– suelen ser de larga duración.

El «pasado histórico» de las naciones, institucionalizado como relato en *marcos constitutivos de la memoria social* como escuela u otras instancias estatales, suele mostrarse como verdadero.³⁸ Presentado desde un legitimador modelo positivista «objetivo», borra su conformación como discurso creado casi siempre desde la perspectiva e intencionalidad de intereses hegemónicos, los que suelen controlar los espacios de poder desde los cuales se construyen o difunden estos discursos.

La *trama histórica oficial*, en tanto conjunto de hechos con sentido de unidad y dirección, deviene así de cierta manera ficción que oculta su condición de tal, «forma impuesta del pasado».³⁹ Sobre todo y, esto es fundamental, porque esconde quién y con qué intención construye el relato constituyente de una nación. Historia con coherencia y cierre se hacen necesarios para que un

37. Hayden White marcaba cómo los relatos históricos y los ficcionales trabajan con similares mecanismos poéticos, arguyendo una trama narrativa con sentido a partir de hechos –reales o no– que no existen en relación unívocamente causal. Vincular sucesos, dotándolos de una direccionalidad y valor determinado es necesariamente, define White, una «operación discursiva». H. White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

38. Sobre los marcos sociales de la memoria y las luchas por instituir un relato de pasado, ver Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Universidad de la Concepción / Anthropos, 2004, y B. Anderson, *op. cit.*

39. Verónica Tozzi, «Introducción», en H. White, *op. cit.*, p. 15.

sujeto social logre legitimarse como tal, cita Verónica Tozzi a Hegel. El relato histórico nacional es parte esencial de la nación.

De ninguna manera desconocemos aquí la necesidad, legitimidad e incluso urgencia de la escritura de una historia unificadora, que permita pensar el pasado colectivo sistemática y metodológicamente, si no cuestionamos la ocultación de la historiografía como parta de una práctica social, como marca la teoría crítica.

Es en este marco que Carlos Monsiváis ubica a la historia del siglo XIX, en tanto disciplina, como «la nueva deidad de Iberoamérica [...], señal de la autonomía», para países que apenas se estaban constituyendo como tales tras la separación de España. «La gran clave para entenderla y fijarla en la memoria colectiva es el heroísmo, medio masivo de difusión de las Repúblicas».⁴⁰

Los héroes, los próceres de las luchas independentistas son así, no solo quienes permitieron con sus actos las autonomías de España, sino que devienen –con marcada «aura religiosa», mística funcional que opera sobre las sensibilidades formadas en el colonial catolicismo, precisa Monsiváis– casi en encarnación de la nación en cuanto conciencia y acción: sujetos preclaros que enarbolan todos los valores que se han marcado como patrios: hidalguía, sacrificio, lucha por la igualdad, desinterés...

Fontanarrosa, decíamos, trabaja su narrativa paródica sobre los temas, textos o perspectivas que suelen estar más afincados en el «sentido común». La parodia requiere la complicidad de autor y público sobre el tema intervenido para funcionar.

Así, es significativo cómo de toda la trama histórica que podría considerarse «patria», o constituyente de «lo nacional» –desde las civilizaciones precolombinas hasta las luchas políticas decimonónicas–, la cuentística paródica del rosarino se constriñe al combate militar, que va de las luchas independentistas contra los realistas a las posteriores guerras civiles entre caudillos y metrópoli, entre federales y unitarios. Un tiempo histórico restringido que, aunque borroso, está firmemente asentado en la memoria colectiva como el conjunto de hechos definitivos que delimitaron y fijaron las condiciones del país. Dentro del saber histórico asentado en la lectura hegemónica, la independencia tenderá a ser reducida a la «epopeya militar [...], suma de actos heroicos que componen el núcleo de un «ethos» patriótico».⁴¹

Lo que podríamos definir como la *perspectiva histórica instituida*, presente en la historia oficial y replicada en los relatos de Fontanarrosa, se cons-

40. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 80.

41. Guillermo Bustos, «El bicentenario: legados y nuevas perspectivas», en Guillermo Bustos Lozano, edit., *La revolución de Quito, 1809-1812*, Quito, *El Comercio* / Corporación Editora Nacional / UASB-E, 2009, p. 2.

triñe así a la serie sucesiva de luchas por el control del poder central como único espacio capaz de realizar transformaciones estructurales, siempre a manos de sujetos particularizables. Así, la sucesión de hechos «significativos» de la historia argentina suelen arrancar con el enfrentamiento a las invasiones inglesas (1806), la instalación del primer cabildo abierto (1810), la declaración de independencia (1816), la primera constitución (1819), hasta la sucesión de guerras civiles (1820-1861) y la guerra con Paraguay (1864). Junto a ellos, la sucesión de presidentes que ocupan los gobiernos centrales y regionales. Esta perspectiva ignora otros actores y procesos, otras posibles lecturas del devenir colectivo. Aquí no hay contexto, sino proceso lineal.⁴²

En el relato oficial argentino del pasado hay ciertas insistencias y a ellas apela la entrada patriótica de Fontanarrosa.

Una tropa huyendo derrotada —«La carga de Membrillares»—, una versión de las guerras independentistas ganadas por los peninsulares —«Los vencedores de Pisco»—, el soldado épico aunque inútil —«Coronel Gregorio Hilarión Martínez de Moya»—, la soledad del caudillo viejo y olvidado —«El general Romero»—, el prometedor líder victorioso caído por un error de rima —«Un héroe olvidado: cadete Lucio Alcides Alzamendi»—, el corsario nacional errante por el mundo —«Comandante Andino: un objetivo inexplicable»—, el comandante de tropas demócrata —«Gral. Robustiano del Castillo: un soldado de la democracia»—, el inmoral paladín —«general Severiano Ascasubi. Un retrato real»—, el comandante con problemas de ronquidos —«El sueño del general Cornejo»—, etc., la mayoría de estos relatos, parodiando retratan militares en distintas facetas de ese camino instituido, o a ellos se refieren.

La figura del nacimiento patrio, inauguración que de manera prácticamente exclusiva está en manos de parteros militares, hará que con el tiempo estos se arroguen regularmente el derecho como institución a imponer lo que —variabilmente— preconicen como los «valores nacionales». Durante la república impondrán con frecuencia intereses hegemónicos presentados como nacionales, no paradójicamente a la fuerza.

La secuencia de dictaduras militares, que en el caso argentino es una seguidilla importante, evidencia este estigma todavía vigente. 30.000 desapa-

42. Ezequiel Martínez Estrada señalaba, a mediados del siglo XX cómo no se comprendía, desde la historiografía o la literatura, la significación social de hechos como la misma Revolución de mayo. Los hechos dejan de ser «síntomas y signos» para volverse antecedente, causa. Al tiempo, continúa, un «complejo de censura» hace que solo llegue a contarse desde un modelo republicano la historia colectiva: reaccionarios y patricios invocan libertad y democracia. Ezequiel Martínez Estrada, «La literatura y la formación de una conciencia nacional», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 22-53.

recidos y asesinados costó el autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional» de la dictadura de 1976 a 1983.

El *mito del patriota* tiene como «destinatarios inmediatos a los soldados» y, formará «la imagen de un patriota sectario, dogmático, intolerante, machista, agresivo y guerrero». ⁴³ La casta militar —única que se mantiene como tal después del tránsito de las colonias a las repúblicas— se asumirá como la natural continuadora de los militares fundadores. La institución se autoerigirá como estructura atemporal, cual Iglesia que se asume la misma creada por Pedro. El imaginario constituido sobre la base de próceres redentores contribuye a que los militares se sigan arrogando el rango —aun cuando solo sea latente— de jefes jerárquicos de la sociedad.

Y en el imaginario social americano asentado, el relato militar devora, borra, aplasta y desaparece al relato político de esas mismas luchas, incluso el de sus élites. Los cabildos abiertos, las juntas, los congresos constituyentes serán percibidos en última instancia casi siempre como hechos secundarios para la narración entronizada; gestos sí básicos —«gritos de la independencia» que suele marcarse «inician el proceso»—, pero apenas opacados detonantes de la acción de los verdaderos hacedores de la patria: los militares. Casi todos los cuentos «históricos» de Fontanarrosa obviarán también esos procesos: ausentes del sentido común, están ausentes de la entrada paródica.

Entre las causas de la priorización del hecho bélico podría pensarse que este es más primario, más básico y, en la memoria colectiva, más pregnante. Marca claros bandos. Patriotas contra realistas. La batalla no deja dudas, se sale victorioso o derrotado. Pero a la vez, en tanto epopeya, el relato patrio se dibuja como gesta, cúmulo de hazañas que hacen de estos hombres —siempre varones— cruzados de lo que se construirá después nación como entidad aglutinante.

También, volviendo a la imagen sagrada que define Monsiváis, esta figura monolítica es siempre más contundente y evocable: el guerrero solitario —aunque tras él corran miles cargando los pertrechos— integrante de un panteón de carácter cuasi mitológico. Nos atreveríamos a aventurar que otra de las causas de la ausencia de acento en las instancias políticas, económicas o sociales que influyeron en el proceso independentista es que, para el relato afirmativo de la nación y su devenir, estas pecan por sus ambigüedades y tensiones. Las instancias políticas traen aparejadas confusas conjuras, contradicciones y cruentas luchas internas. Ejemplo: los «primeros gritos» retóricamente opues-

43. Bernardo Tovar Zambrano, «Porque los muertos mandan: el imaginario patriótico de la historia colombiana», en Javier Pérez Siller, coord., *Identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, s.f., p. 435. Tovar Zambrano se refiere a la lectura de José María Vargas Vila, para quien el «El patriotismo aparta al hombre de la humanidad», *ibid.*, p. 436.

tos al dominio napoleónico y no a la corona española. El relato fundante instituido pinta la patria como una certeza y, los grupos de poder locales funcionaron no en relación a «valores superiores» como la libertad o igualdad, sino a intereses particulares, que después se ocultan bajo la retórica del bien común.

Las narraciones de Fontanarrosa se construyen sobre la aceptación tácita no solo de esta *Historia oficial, instituida*,⁴⁴ que permite identificar los relatos dentro de una bastante imprecisa etapa patria, sino que se afirman en la base incuestionada de la existencia de la nación, delimitada geográficamente. Nación como comunidad de origen y destino.⁴⁵ Sobre esto se apoyan estos relatos. Sus cuentos en ningún momento ponen en cuestión la nación como entidad real, sino las retóricas que hacen a su narración, hiperbólicas, fatalistas, inevitables.

Estos cuentos paródicos, a pesar de su posible peso rupturante,⁴⁶ para funcionar reafirman el marco referencial común. De cierta manera, podríamos decir que «narrar» aquí necesariamente implica «conmemorar», reactivando el valor del referente previo, compartido. La narración épica de la independencia no solo reconoce, sino que requiere de la aceptación de una unidad común que dé sentido al relato, sin la cual perdería parte de su efecto: los españoles, enemigos; los luchadores, inquebrantables; las tropas, seguidoras; la etérea patria –que, como el concepto «Dios», nunca se define completamente–, motor final de toda lucha; la victoria final, segura.

En Fontanarrosa, las ficciones se engarzan en un contexto evidente, en el que los hechos narrados –falsos, inventados, sin incidencia– se sobreentiende son parte de una trágica secuencia de sucesos que llevan a la conformación de la nación.

Y es que parecería que toda trama constituyente de la nación/patria termina siempre diseñándose bajo el modelo de la tragedia –en oposición al drama– en tanto fatal e inevitable y, las historias oficiales tienden a marcarlo, como si cada hecho no hubiese podido dejar de ser más que requisito para el resultado final. En tanto que destino –dotando de sentido histórico las acciones pasadas y presentes, como marca Tomás Pérez Vejo–⁴⁷ los personajes están obligados a cumplir su papel dentro de la narración. Hasta la más dramática

44. Definimos así a la historia oficial hegemónica, consolidada dentro de los aparatos estatales y, difundida en marcos sociales de la memoria como escuela y otras instituciones.

45. Seguimos las reflexiones de Benedict Anderson y Eric Hobsbawm.

46. Como la novela *Los pasos de López*, del mexicano Jorge Ibarguengoitia, historia del cura Perión, relato paralelo al del cura Hidalgo (considerado el precursor de la independencia mexicana) que, quitándole su aura mística, al humanizar la gesta –con sus errores, miserias o torpezas– la terrenaliza pero reafirma. El hidalgo «Grito de Dolores» pasará aquí a ser el «Grito de Ajeteo», pero ambas comparten el mismo trasfondo.

47. Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Asturias, Nobel, 1999.

derrota, vista desde el ahora, parece condición necesaria para el advenimiento de este país –el que sea–.

Se consolida una *Memoria histórica oficial* –diferenciándola de la explicación histórica, resultado de la investigación y reflexión académica sobre el pasado–⁴⁸ que ocupa un espacio en la constitución de sentidos en el cuerpo social vuelto comunidad imaginada. En ella prima más el sentido que la veracidad del contenido. Los complejos contextos históricos que definieron y encausaron los procesos son menos importantes que la «ruta común» que parece prueban. Convencer más que comprender o indagar. Historia gloriosa sin entornos. Más allá de los sin duda admirables hechos reales, los sacrificios y la entrega de hombres y pueblos, la conmemoración se tornará ritual autoafirmativo. «Al paso de los altivos Granaderos de San Martín, saltó a la calle hasta ponerse casi al frente de los corceles y, ante la reprobatoria mirada de todos, gritó: «¡Viva la Patria, carajo!», elevando el puño en el que sostenía la petaca».⁴⁹

«Una nación es sólo la fe en un relato compartido», marca Pérez Vejo. «A su modo, [...] es una entidad «mística»», dice Monsiváis.⁵⁰

En el caso americano, la constitución de los estados nación durante el XIX se complejiza al constituirse en la drástica ruptura de «una forma de legitimidad política de carácter dinástico-religioso y su sustitución por otra en la que la nación ocupó el lugar del rey como fuente del poder [...] Una crisis civilizatoria», donde la nación surge como consecuencia y no como causa.⁵¹ Con el tiempo y la consolidación de discursos hegemónicos, se borra el complejo proceso de legitimación para cubrirse de naturalidad.

Benedict Anderson señala dentro de los procesos independentistas –más allá de la influencia de la Revolución francesa, la ilustración o el rechazo criollo a las nuevas medidas administrativas que el despotismo ilustrado de los Borbones impuso a las colonias ultramarinas– cómo cada nueva república se delimitó sobre la base de las unidades administrativo-económicas –virreynatos, reales audiencias– que operaron durante la Colonia. Estas unidades, tanto por las condiciones geográficas que dificultaban entre sí una relación fluida, así como por su constitución en función de la Península, tendieron a desarrollarse autónoma-

48. G. Bustos, *op. cit.*, p. 1.

49. Roberto Fontanarrosa, «Un día de la bandera», en *Una lección de vida*, p. 324.

50. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 80.

51. T. Pérez Vejo, «Historia, política e ideología en la celebración del centenario mexicano», en revista *Historia Mexicana*, vol. LX, No. 1, julio-septiembre, No. 237, México DF, El Colegio de México, 2010, p. 37 y 8 y s., respectivamente. En su argumentación, Pérez Vejo marca que, sin embargo, en la región los imaginarios que las élites emergentes procuraron instituir se centraron en un ideario de comunidad de origen –más que de destino–, a pesar de las diversas condiciones concretas a ese postulado.

mente. Para Anderson, la conciencia americana se consolida de manera negativa, cuando la corona construyó a los criollos a ser ciudadanos de segunda clase –como en el caso de los burócratas, sin posibilidad de ascenso fuera de su tierra y, en esta, hasta ciertos límites–. Ser americanos era una fatalidad que limitaba. A esta diferenciación también coadyuvaban las milicias coloniales locales, así como el desarrollo de la imprenta y los periódicos que, reuniendo en un mismo texto distintos asuntos de «interés general», influyeron en la formación de la conciencia de existencia de una comunidad imaginada –similar a otras en la región– que simultáneamente comparte motivaciones; distintos espacios que se unifican como un territorio. La identidad americana, para Anderson, se constituyendo en el asumir la posición del «otro» del relato europeo.⁵² El trasfondo de los mismos relatos de Fontanarrosa lo ponen en evidencia: más que combatir por defender la integridad de una nación previamente existente, que posee una tradición compartida⁵³ –cosa que la América colonial nunca llegó a sentir siquiera durante buena parte del XIX–, el imaginario del relato independentista se afina en la guerra como medio para alcanzar un nuevo estadio que sería el realmente convocante: la nación como utopía cumplida, como promesa de surgimiento de una «comunidad de destino».⁵⁴ La «nación» por la que se lucha es, por ahora, solo una fantasmagoría: proyecto en ciernes, es la que vendrá. Pero al mismo tiempo, en apariencia es planteamiento contradictorio, parece ya existir, aunque apenas de manera latente. No hay en las luchas patrias todavía tradición que convoque. La patria que moviliza emociones es una abstracción borrosa donde territorio, alianzas y esperanzas se confunden.⁵⁵

Las naciones americanas del Cono Sur se fueron perfilando no centradas en lo étnico, lingüístico o cultural, sino desde una concepción política,

52. B. Anderson, *op. cit.*, p. 84 y s. Este estigma de pertenecer a la frontera, tras la gesta libertaria, se mantiene en las repúblicas que intentan entrar en la modernidad. Lo evidencian los discursos civilizadores proeuropeos de pensadores y políticos como Domingo Sarmiento o Juan Bautista Alberdi. Al respecto, ver también Mabel Moraña, «Narrativas protonacionales: el discurso de los libertadores», en *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*, Caracas, Excultura, 1997, p. 65-83.

53. Eric J. Hobsbawm analiza cómo operan la «invención» de tradiciones que –resignificando o directamente creando costumbres– funcionan como factor de cohesión de una comunidad en función de un pasado que les constituiría.

54. El término fue acuñado por Otto Bauer.

55. Pérez Vejo marca dos tipos de «modelos», caminos ideológicos, para la conformación de las naciones: uno de carácter voluntarista, afincado en el contrato social, la «nación cívica»; el otro, centrado en lo étnico cultural, la «nación esencialista». Aunque para varios autores, que seguimos, los proyectos americanos se habría formado apoyándose en el primer modelo, para Pérez Vejo la tendencia sería una respuesta al segundo. Tomás Pérez Vejo, «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico», en *Historia Mexicana*, LIII: 2, México DF, El Colegio de México, 2003, p. 275-311.

enfocada en la sujeción de toda la comunidad a similares autoridades o leyes.⁵⁶ A esto, se suma la noción de soberanía territorial, que en el caso argentino implicó –tras la independencia– una larguísima guerra civil entre caudillos y metrópoli, entre federales y unitarios, enfrentado en definir los límites del poder gubernamental. La legitimación de la estructura estatal centralista fue uno de los frentes de lucha más importantes del criollismo porteño. El enfrentamiento entre federales y unitarios fue decidido con la llegada al poder –entre 1835 y 1852– del federal Juan Manuel de Rosas, que con mano dura resolvió el conflicto, paradójicamente consolidando una organización estatal que dejó en Buenos Aires el poder político y económico. Nora Souto afirma que los propulsores de la independencia veían el origen y fundamento de la nación como «pacto» –el contrato social de la ilustración– que en la región se volvió conflicto al intentar resolver quiénes eran sus asociados y cómo se organizaba la estructura convocante.

Es ante esa relación de territorio y soberanía que la guerra se legitima como recurso para la consolidación de la nación. Si hacia el inicio del XIX, tras la ruptura con la Corona, la lucha consistió en expulsar a los españoles y, después resolver el conflicto entre las regiones, la segunda mitad del milenio estuvo concentrada en la guerra de conquista de los territorios indígenas, la «frontera real». Los relatos, hechos épica, justifican la fórmula guerrera como manera de inclusión a la estructura nacional.

La historia como discurso, en el contexto del siglo XIX, tuvo en cada país de la región la responsabilidad de legitimar un presente como resultante de un pasado trascendente. En Argentina, figuras como Bartolomé Mitre –que llegó a ser presidente en 1862– expresan esa intención de redactar una historia donde los «mitos de origen» legitimen un proceso político concreto.⁵⁷ En su actividad como historiador, Fernando J. Devoto señala que Mitre⁵⁸ quiso definir un pasado común donde la política centralista unitaria –línea a la que pertenecía, en oposición a la federal encabezada por Juan Manuel de Rosas– se plantea como necesidad y continuidad histórica natural, haciendo del pasado nacional

56. Nora Souto, en *Colección Educ.ar*, 28, producto multimedia del Ministerio de Educación para la conmemoración del bicentenario.

57. Fernando J. Devoto, «Relatos históricos, pedagogías cívicas e identidad nacional: el caso argentino en la perspectiva de la primera mitad del siglo XX», en Javier Pérez Siller, coord., *La identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, s.f., p. 37.

58. A más de escribir artículos, discursos y una serie de libros –como una historia de Manuel Belgrano o tres tomos de la vida de José de San Martín–, Mitre fundó y organizó múltiples instituciones y proyectos de investigación histórica.

«instrumento de justificación de su presente y garantía de su futuro».⁵⁹ El legado y la versión de Mitre sobrevivirá un siglo después.

El impulso del Estado a la literatura patriótica es claro también en presidencias como las de Bernardino Rivadavia o Julio A. Roca,⁶⁰ como señala Martínez Estrada.

Se evidencia así la conciencia del peso político del relato histórico en la constitución de un Estado bajo el control de determinadas élites. Un relato del pasado que se arroga el carácter de real, que obliga a plegar a un presente y un futuro, que oculta quién y para qué lo escribe. A este imaginario narrativo –que es el que invade manuales de historia en escuelas, actos públicos, nombres de calles y plazas– lo ayuda a consolidarse el halo positivista que cubrió a las ciencias sociales en América Latina.

En este marco, el carácter en mucho investido de santidad de los héroes de la independencia –cercano y funcionando en el registro católico– los hace figuras intocables dentro de la comunidad que arropan. Difícilmente Bolívar o San Martín son ridiculizados o cuestionados. Esto funciona en la medida en que la «patria» como entidad se asume más como un acto de fe –obligatorio dentro de la comunidad– que como una realidad.

Es significativo cómo ninguna de las grandes figuras del Panteón Nacional son protagonistas de los cuentos de Fontanarrosa. Aunque en muchos casos para legitimar el relato suele partir de una estrategia narrativa que apela a hechos históricos, argumentando algún albur producto del cual los personajes sobre los que relata son desconocidos o han sido denigrados y borrados, parece que todavía opera el tabú sobre los próceres entronizados.

Pérez Vejo señala cómo «la historicidad o la creencia en el sentido histórico de las acciones humanas es consubstancial a la propia idea de nación, [...] les confiere un valor colectivo»,⁶¹ con el caso de los judíos creyéndose el pueblo elegido de Dios como ejemplo claro. A esto agrega Tovar Sambrano que «El sentimiento de pueblo elegido y la figuración de tierra sacra serán estimulados con frecuencia durante la Guerra de Independencia».⁶²

El relato patrio requiere entonces de una buena porción de chauvinismo a la que las historias instituidas aportarán gran dotación de muestras. Fontanarrosa jugará con este recurso de tanto en tanto. En «Un héroe olvidado:

59. F. J. Devoto, *op. cit.*, p. 38.

60. Bernardino Rivadavia, presidente de las Provincias Unidas del Sur en 1826, fomentó, por encargo, la literatura nacional ditirámica. Julio Argentino Roca, fue presidente entre 1880 y en 1898, ejecutor de la Campaña del Desierto, que arrasó con los pueblos indígenas en la casi totalidad del país.

61. T. Pérez Vejo, *Nación, identidad...*, p. 120.

62. B. Tovar Zambrano, *op. cit.*, p. 425.

Cadete Lucio Alcides Alzamendi»,⁶³ se refiere a una gloriosa victoria patriota alcanzada por 670 criollos contra 7.000 realistas, victoria que es ejemplo de un tópico recurrente en buena parte de los relatos patrios: héroes triunfadores, pese a las evidentes condiciones de inferioridad numérica, gracias a su arrojo y la nobleza de su causa. Los titanes vencedores blanden siempre una superioridad tanto guerrera como ética.⁶⁴ En este relato tal es el arrojo en el combate de los patriotas que al enlazar seis cañones un sargento criollo se gana «el aplauso de los mismos enemigos». Hombres de coraje como Itsaco Madreselva, postulado para la distinción «Carancho de Plata al Valor en Combate», aunque solo alcance la mención de «Soldado Simpatía».

Otra prueba de este chauvinismo son las letras de muchos himnos nacionales, en cuyas letras casi siempre Dios o el mundo observan asombrados el advenimiento de la particular nación —la que sea— como si fuera coronación inédita, «cumbre de lo humano». Hasta hace pocos años, en prácticamente todos los países latinoamericanos los escolares aprendían que «nuestro himno —del país que sea— es el más hermoso del mundo... después de la Marsellesa».⁶⁵

Una de las primeras funciones del relato patrio es el fijar una geografía que dé materialidad a la naciente comunidad imaginada. El relato de la epopeya patria va marcando una geografía ajena, hecha de hitos, extraños nombres de localidades y lugares donde se realizaron las más importantes batallas o encuentros: Cancha Rayada, Posta de Yatasto, Vilcapugio, Rancagua, El Plumerillo, Las Piedras, son nombres del sitial argentino. Nombres que mecánicamente repiten generaciones de escolares, borrado todo sentido de los sugentes nombres. Fontanarrosa explota la forma y construye en sus cuentos una geografía anómala que casi se confunde con la real. Los nombres se sucederán en diversos cuentos: Corralón de Tapias, Cofre del Agua, Pozo del Prode, Mojón del Cura, Laguna del Tala, Arenal del Soto, Llanuras del Opa, Los Timbales, Aguas Menores, Verijas Altas, Parpar del Pato, Melón del Pocho, son algunos; los localidades guaraníes cobran nombres como Piripipí Corá, Ñan-

63. R. Fontanarrosa, *La mesa de los galanes...*, p. 207-217.

64. Argentina tiene entre sus figuras histórico-ficcionales al Negro Falucho, soldado del Ejército de los Andes, que se hace fusilar al negarse a dejar de reverenciar la bandera patria, como Ecuador su Abdón Calderón, acribillado a etapas sin dejar caer el pabellón nacional al suelo en plena batalla.

65. Significativamente, esta aseveración fue repetida por generaciones en casi todos los países de la región, desde México hasta Argentina, sin cuestionarse cuál fue el jurado de la selección, cómo fue organizado el concurso o cuales los criterios de la calificación. Dar a la Marsellesa el respetuoso primer puesto, más que por valoraciones estéticas, quizás responda a la asumida influencia de las ideas promovidas por la revolución de 1879 en los próceres e ideólogos de las gestas independentistas, que hacen se defina la subordinación al «Himno insignia». Impartida por los profesores escolares generación tras generación, la frase refiere a un casi mismo formato de chauvinismo republicano regional.

Manmangarí Ñam o Caaaagagauzú-Saá. La onomástica geográfica donde se desarrollan las luchas fontanarrosianas no es muy diferentes de la del discurso patrio oficial, aunque la obligada solemnidad que entraña la evocación de este último haya evitado reparar en sus nombres.

Nación o Patria como entrecruce de pertenencias colectivas y delimitaciones espaciales, disolviendo cualquier arista que dificulte la unidimensionalidad fácil de entender. En «Dudas sobre Ifat, el eritreo», al estilo de la parábola se plantea la duda: ¿el otro es mi enemigo al matarme un chivo, o es un amigo al salvar a mi hijo? La angustia interna del hombre es zanjada definitivamente por el sabio, trayéndole paz: «todos los hombres que viven del otro lado del río son malos. Y todos los hombres que viven de este lado del río son buenos».⁶⁶

Fontanarrosa escribe desde lo que podríamos llamar una *común memoria histórica difusa*, un bagaje de conocimientos a menudo entremezclados que hacen del recuerdo histórico un empastado compendio general que frecuentemente no pide precisión. Tiempos y lugares se confunden sin ninguna preocupación de exactitud. De alguna manera, la verdad parecería dada en el todo que la legítima. Hay en Fontanarrosa una desprolijidad cronológica, contextual, que no procura pulir, pues apela a un emborronamiento colectivo de la precisión que se torna suficiente:

1824. En el independiente Virreinato del Río de la Plata —definición contradictoria y anacrónica, pues la emancipación política que termina con dicha entidad administrativa española data de 1821— al comandante Fausto Ramón Andino la naciente burocracia le demora la actualización de la patente de corso que confiere la liberada nación. En «Comandante Andino: un objetivo inexplicable»⁶⁷ los tópicos del pasado se entrecruzan con el presente, dentro del relato absurdo. Y aunque conviven tiempos cronológicamente incompatibles —el Virreinato imposible de 1824 redirigiendo todos sus recursos para la construcción de la zanja de Alsina, iniciada en 1876—,⁶⁸ el relato funciona no afinado es este desfase, sino en la narración de las aventuras de este corsario de la naciente república.

En estos relatos, la confusión de fechas no importa, como parecería no importar para la memoria pública que opera en una sociedad donde es suficiente el sentido general que estos hechos producen. En Fontanarrosa parecería intencional el empaste, dándole características sincrónicas. Historia de sucesos sin procesos, de fechas sin antecedentes, de actos heroicos puntuales, de suje-

66. R. Fontanarrosa, *El rey de la Milonga...*, p. 71.

67. R. Fontanarrosa, *Una lección de vida...*, p. 47-60.

68. Red de fosas que se construyó en el contexto del crecimiento de la frontera productiva, en el último tercio del siglo XIX. La zanja de Alsina fue parte de la estrategia estatal para evitar el robo de ganado por parte de los malones indígenas dentro de la Campaña del Desierto, que terminará por exterminar a la mayor parte de la población originaria del sur del continente.

tos específicos lejos de las multitudes que los acompañan. Todo comparte un mismo momento, el de conformación y asentamiento de la nación.

Dentro de la ambigüedad temporal, la figura de Domingo Faustino Sarmiento es un elemento recurrente en varios de estos cuentos, presente más como contexto que como personaje. De cierta manera parecería que él encarna para la memoria común, desde el inicio de la etapa republicana, el tiempo, la voz autorizada, la conciencia del siglo antepasado. Su figura sirve para asentar el relato en una época, un amplio y apelotonado siglo XIX.

Para Argentina, Sarmiento –fundamental en el desarrollo de la educación pública, también Presidente de la República en su momento– fue una figura clave de la «tendencia civilizatoria», conciencia modernizadora que vio en las letras parte de los requisitos para la construcción de una identidad, junto al fomento de la inmigración europea, el impulso a la eliminación de caudillos gauchos o las campañas que exterminen a la población indígena. En los cuentos de Fontanarrosa –no necesariamente solo en estos patrióticos–, Sarmiento es una figura que aparece como un símbolo de la seriedad incólume o de la rígida educación formal en escuelas que obligan a los niños a asistir a clases en helados inviernos, desde la madrugada. Su sombra ceñuda es presentada enviando una carta a un personaje o emitiendo un edicto que incide en el relato –anacrónicamente o no–.

Julio Ramos, señala cómo en *Facundo o civilización y barbarie* –la obra de Sarmiento más difundida– la ausencia de documentación que precise datos, o el no plegar a un tipo de disciplina que restrinja el discurso –literatura, sociología o historia–, permiten una fluidez ensayística que obedece no solo a la urgencia de un discurso que busca incidir en la realidad,⁶⁹ sino que se torna «un dispositivo de otro tipo de autoridad intelectual, más capacitada para representar y resolver el desorden». La autonomía de discursos que diferencia al científico del narrativo o del político todavía no se ha consolidado.⁷⁰ Esa misma forma de referencias imprecisas o erróneas del *Facundo*, de alguna manera está presentes en los relatos de Fontanarrosa.

Es en esta ambigüedad que Fontanarrosa hace un constante juego entre la historia instituida y esa que va inventando con los relatos de sus próceres absurdos. Como recurso permanente en sus historias está el introducir en segundo plano personajes históricos reales o sucesos conocidos, sin hacer distinción entre ellos y los ficticios. Este recurso aparenta apelar –la farsa es obvia– a

69. *Facundo* es escrito desde el exilio chileno de Sarmiento. El texto en buena medida es construido como un panfleto que argumentalmente ataca al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie* (1845), Buenos Aires, Longseller, 2006.

70. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago, Cuarto Propio, Callejón, 2003, p. 45.

hechos verdaderos para ganar una verosimilitud que se sabe igualmente paródica. Terminan así teniendo el mismo carácter de realidad José de San Martín o el ficticio «héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi», una «joven promesa» fracasada de la independencia. En este aprovechamiento parasitario se evidencia la realmente frágil distinción, la incluso posible indiferenciación, entre el relato histórico y el literario. Limitado a figuras, el relato es fácilmente manipulable.

El mismo Fontanarrosa, dentro de un relato supuestamente ensayístico, «Horacio Bifontel. Historia de un historiador»,⁷¹ es quién desde un juego intertextual con los cuentos «históricos» que hasta entonces había escrito, marca ciertas pautas de esta línea, así como incluso algunos recursos de su propia escritura.

Presentado como una reflexión sobre la obra del historiador Horacio Bifontel,⁷² —autor «real» de los relatos sobre la gesta patria, que el narrador (Fontanarrosa en segundo grado) habría firmado como testafiero debido a que el investigador prefería el anonimato tras un oscuro caso de denuncia sexual— el texto explicita algunas de las «reflexiones» de Bifontel sobre su obra. Resalta así cómo logró hacer de su pésima memoria, aparentemente contradictoria en un historiador, una virtud:

«Tampoco el público tiene memoria —solía afirmar en rueda de amigos—. Es más, se dice que los argentinos somos un pueblo que olvida fácilmente. Y este es un detalle que se debe explotar. ¿Quién se acuerda de las fechas? ¿Sabe alguien acaso si Juan Antonio Lavalleja era contemporáneo del Chacho Peñaloza? ¿O de Bernardo O'Higgins?». Y es cierto. Hubo guerras civiles, luchas intestinas, combates fratricidas, sordas controversias a lo largo y a lo ancho de nuestro país y en países limítrofes. ¿Podría jurar alguien que no existieron el sargento Manuel Olazábal, Olarán Ollarte, Saturnino Rancún, Perico Curti, el capitán Julio Entusiasmo Fervientes?⁷³

Es desde esta postura como Bofintel va escribiendo su historia, paradójicamente producto de un supuesto revisionismo crítico que busca «la verdad

71. R. Fontanarrosa, *Los trenes matan a los autos...*, p. 179-188.

72. El nombre «Horacio Bifontel». surge de una igualmente absurda anécdota: Cuando cierta revista se hundía e imprimió un último número, publicó una entrevista al rosarino hecha tiempo atrás. Estaba llena de errores de transcripción. «Me encuentro diciendo que mi trabajo había sido muy influenciado por Horacio Bifontel» cuenta Fontanarrosa. Le tomó rato deducir que el nombre surgió de la mezcla de *Hora Cero* y *Frontera*, dos revistas de historietas. Como Bifontel, el rosarino firmó varios artículos en revistas humorísticas, en su carácter de «ignoto historiador del pasado». Juan José Panno, *Obras maestras del error: fucios, metidas de pata, pifiadas, macanazos y papelones en los medios de comunicación*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p. 223.

73. R. Fontanarrosa, *Los trenes...*, p. 183.

histórica». Por ella llegará a ser perseguido al probar que el nombre de una localidad no surge de un soldado de la Campaña del Desierto sino el de una compañía de buses. Aquí la explicación contextual no solo se obvia, sino que no tiene importancia. El narrador, en el ensayo sobre Bofintel, ensalza una obra que es «subyugante y abunda [...] en ese concepto de atemporalidad que le es tan caro, en esa cosa de ambigüedad cronológica que le resulta tan cómoda». El historiador fontanarrosiano no requiere del pasado para hacer historia. Encausarse en el «ethos patriótico» y reproducirlo es suficiente.

Con Bofintel como *alter ego*, en este relato, Fontanarrosa se refiere a los disparadores que tuvo para algunos de estos cuentos. Se los achaca a Bifontel no como falta de rigurosidad sino como potencialidad de un historiador tan preclaro que «le bastaba la mínima audición de un long-play, una grabación comercial, para hilvanar una historia íntegra de abnegación y heroísmo».

Para la tradicional memoria histórica oficial –y, como parecería marcar el camino de Bifontel, también para cierto revisionismo histórico– las luchas de independencia se constituyen como causa ontológica, signada ya desde la inicio de los tiempos. Los próceres devienen seres iluminados que intuyen y siguen la *verdad*, velada hasta entonces. Autónomamente de los sucesos que una reflexión histórica podría explicar,⁷⁴ la conciencia histórica instituida se constituye desde certezas inmutables, atemporales como la misma noción de patria. Los valores y principios de la actual república parecería siempre existieron en la conciencia patria.

El «Gral. Robustiano del Castillo: un soldado de la democracia»,⁷⁵ en 1811 está ya tan convencido de la «noble causa de la democracia» que antes de resolver un ataque al enemigo organiza una asamblea general y consulta la opinión de la tropa. Tras largas disertaciones, convoca a una votación donde gana abrumadoramente el «no» que trunca un combate clave para la victoria de los patriotas.

Los Sarmientos, San Martines o Rosas que aparecen como personajes de reparto, casi siempre a la distancia, normalmente están incurriendo en acciones igualmente ficticias, por lo que también pierden su rango de seres reales.

Reflexionando sobre la conformación del relato nacional, Martínez Estrada cuestiona cómo el entronizamiento deforma y lleva al inevitable desconocimiento real de las figuras históricas por parte de la literatura patriótica. Aunque de tanto en tanto los cuentos que analizamos se apoyan en hechos conocidos, no raras veces, tomando las palabras del estudio sobre Bofintel, se

74. Como el complejo pero exitoso proceso de conformación de un consenso de diferenciación entre un «nosotros» americano opuesto a «España» durante las luchas independentista. J. Ramos, *op. cit.*, p. 5.

75. R. Fontanarrosa, *Te digo más...*, p. 233-244.

construyen «narraciones donde uno no sabe de qué guerra se trata, ni quiénes combaten en ella, ni en qué país se desarrolla». Basta saber que hubo independencia y guerras intestinas que terminaron produciendo esta nación.

PRÓCERES, SANTOS CON ADJETIVOS

Monsiváis marca al heroísmo, concebido desde retóricas oficiantes de este santoral moderno y laico, como la mezcla de «el patriotismo, el temple de espíritu y el arrojo sin límites».⁷⁶ Y tras el héroe, una masa amorfa que lo sigue o abandona. En mucho, precisa el mexicano, no se ha abandonado la perspectiva de Thomas Carlyle, que reducía la historia universal a la de los grandes hombres que la hicieron.⁷⁷ En un estudio preliminar al libro del inglés, Jorge Luis Borges advertía cómo para Carlyle los héroes se marcan como «intratables semidioses que rigen [...] a una humanidad subalterna»,⁷⁸ legitimando lo que en última instancia desencadenó en el fascismo. Monsiváis agrega a estos tópicos el carácter romántico que se les atribuye durante su configuración en el siglo XIX: entes modernos, libres, autónomos y justicieros.

Para el relato de la historia instituida, todavía hoy el devenir de los países sigue reduciéndose al de unos cuantos hombres. La crisis de lo metarrelatos que anuncia el imaginario pretendidamente posmoderno no logra borrar completamente este modelo.

Los relatos de Fontanarrosa de figura paródica también siguen esta perspectiva colectiva. Reconocen por repetido el código. Hacen de una gesta colectiva la historia de un sujeto. La tropa es apenas masa, en el mejor y la mayoría de los casos fiel seguidora del prohombre, reconociéndole su autoridad como guía. Estos próceres se complementan muchas veces con un asistente personal que lo acompaña, apoya y, llegado el caso, lo salva del entrevero o carga con su cadáver. Prócer, asistente y tropa (en la que puede o no particularizarse algún sujeto) tiende a ser el esquema. Una pista en la «reseña de la obra» de Bifontel marca cierta perspectiva de esta reconstrucción histórica: interrogado el historiador sobre si ha recorrido una zona que describe con gran detalle en «La carga de Membrillares»,⁷⁹ este responde «simplemente escuché <Romance a la muerte de Juan Lavalle>, el disco con los textos de Ernesto

76. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 82.

77. Emerson Carlyle y Thomas Carlyle, *De los héroes. Hombres representativos*, Buenos Aires, W. M. Jackson, [1841] 1952.

78. Jorge Luis Borges, «Estudio preliminar», en E. Carlyle y T. Carlyle, *op. cit.*, p. XIII.

79. R. Fontanarrosa, *El mundo ha vivido equivocado*, p. 79-84, este fue su primer cuento publicado, referido al tiempo patrio.

Sábado, que me inspiró el relato».⁸⁰ El relato sabatiano gira en torno al luchador de la independencia derrotado, errante con su tropa y perseguido por sus enemigos. Lo acompaña todo un regimiento, que intuye su colectivo destino fatal y se mantiene fiel, pero será solo la de Juan Lavalle la historia. El capitán del relato de Fontanarrosa dirige una igualmente vencida tropa. «Sabe que los está conduciendo a la muerte, pero a algún lugar debe conducirlos». Como extras de una gran producción cinematográfica, la soldadesca –la base de todo proceso militar– está invisibilizada.⁸¹

Para la memoria conmemorativa, los próceres siguen encarnando lo mejor de la patria, inalcanzables en su figura unívoca, inmutables pero a la vez modelos que se pretende deben guiar el espíritu social. Arquetipos éticos a copiar. Los rituales que los evocan y enaltecen siguen presentándose como si pudieran influir drásticamente en el carácter de quienes los viven.⁸²

En el cuento «Un día de la bandera»,⁸³ la esperada conciencia patria de los contemporáneos herederos es exacerbada sin salir del cuadro de costumbres. Un hombre relata un lejano «día de la bandera» en su infancia, acto patrio que marcó su vida: invierno crudo junto al río y, «El Monumento» frente al que se realiza el acto. Los valores patrios exaltan a ese niño que fue. No comprende cómo sus compañeros no sienten «la grandeza que significaba un homenaje a la bandera patria!». Niños ateridos de frío pero obligados a estar sin abrigo sobre el guardapolvo blanco. Este crío aplaude. «¿O habría acaso granaderos que cubrieran sus brillantes uniformes con sacones de fieltro?». El frío duele, pero «Belgrano también debió haber sufrido aquellos fríos [...] Y Belgrano era un hombre de salud quebradiza [...] que bien podía haber esgrimido estas razones para faltar a la cita estipulada frente al mástil».⁸⁴ Este niño que estoico resiste, desprecia en sus compañeros la «actitud mezquina». De haberla tenido el prócer, «no tendríamos ni bandera». Para resistir el frío, su hermano le ofre-

80. «Romance a la muerte de Juan Lavalle», producido en 1965, musicalizado por el folclorista Eduardo Falú y con Mercedes Sosa como una de las voces cantoras, fue adaptación, combinando «prosa épico-lírica» y pasajes cantados Ernesto Sábado, fragmentos de su novela *Sobre héroes y tumbas*.

81. Bertolt Brecht escribía en un poema: «Una victoria en cada página. / ¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria? / Un gran hombre cada diez años / ¿Quién pagaba los gastos?». «Preguntas de un obrero ante un libro», en *Poemas y Canciones*, Madrid, Alianza, 1996, p. 92.

82. E. Martínez Estrada insiste en cómo el cantar libertario, mecánicamente proferido, nunca fue creído ni por quienes lo redactaron ni por quienes lo repiten y reproducen. E. Martínez Estrada, «La literatura y la formación de una conciencia nacional» en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica...*, p. 22-53.

83. R. Fontanarrosa, *Una lección de vida*, p. 316-325.

84. Manuel Belgrano, abogado que participó desde la Revolución de mayo en el primer Cabildo Abierto hasta la lucha militar contra los españoles en la frontera norte, creó el estandarte nacional. General en Jefe del Ejército del Norte, vencido entregó el mando de las tropas a José de San Martín.

ce aguardiente de una petaca. Se niega. «En mi compromiso con la insignia patria, consideraba la ayuda artificial del aguardiente como una trampa indigna». Los acontecimientos siguen su curso. El acto ha forjado a estos futuros hombres. El hermano terminará como alcohólico. Él, portero de la base polar argentina en la «abnegada Antártida».

El prócer/patriota/héroe decimonónico cumple con el modelo del criollo puro: hombre, blanco, acomodado económicamente, de alguna manera aún conexión con la civilización europea que no deja de ser convocada como necesaria para salir del atraso y la barbarie en que el ancla de los pueblos originarios ata a América. Sarmiento y su ideario civilizatorio rondan.

En este marco, al «prócer medio», prototípico, lo cubren ítems que sobrepasan los de patriotismo, temple y arrojo que marcaba Monsiváis. Se podrían seguir sumando elementos como «seguridad total ante la causa» o «abandono de la vida personal ante el proyecto colectivo».

Así, nuestros héroes se llenarán de adjetivos con la misma facilidad que medallas.

El «Coronel Gregorio Hilarión Martínez de Moya» así será

severo más no acérrimo, justo por convicción, sabio en la medida exacta, hirsuto más no desaseado, austero sin desbarrancarse en el egoísmo, ecuaníme en grado sumo, parsimonioso cuando las circunstancias así lo exigían [...] Sutil sin ser hermético, prítáneo por momentos, elegante si afectación [...] Intrépido mas no alocado, altivo sin petulancias, confiado sin pecar de indolencia, audaz en la acción, medurado en las comidas, inflexible más no impiadoso.⁸⁵

El relato evidencia una vacía retórica apologética, que puede divorciar sin problemas la forma del contenido que relata. Todo el cuento cubre de loas a un personaje que no hace nada más que acumular vergonzosas derrotas, fracasos y heridas. El narrador desecha el significado de lo que cuenta, sin asumir la contradicción. Parece que la apología en ese tiempo loable se impone cegando lo contado.

Vasallo del deber, constituía un hombre de guerra á toda prueba, modelado por el instinto, y por la larga *experiencia* de su guerrera y azarosa vida; porque los libros de los grandes maestros donde no *sabía* estudiar, no le enseñaron nada. Muy difícilmente hubiera sido un general en el verdadero sentido de la palabra, en cambio era uno de esos grandiosos elementos sin los cuales un general no podría ganar una batalla.

85. R. Fontanarrosa, *El mayor de mis defectos...*, p. 65.

Quien narra lo anterior no es Fontanarrosa, sino seriamente el coronel José Ignacio Garmendia, en un libro publicado en 1889, *La cartera de un soldado*.⁸⁶ Declaraciones de Bifontel lo señalan como la inspiración del relato sobre Martínez de Moya. El de Garmendia, aunque recargado, es un modelo que no ha desaparecido del todo.⁸⁷

Es en la misma línea que en «La carga de membrillares», el capitán Julio Entusiasmo Fervientes, contando con la «ventaja de la sorpresa», se enfrenta él solo a 523 realistas; o el corsario argentino de «Comandante andino: un objetivo inexplicable» deriva sin sentido por los mares del mundo, siempre a punto de morir, pero guardando «en su pecho patrio la más preciada de las cualidades del criollo: la virtud de la improvisación, la picardía, la inventiva argentina que luego daría a nuestra patria el reconocimiento mundial»,⁸⁸ En el relato, serán la torpeza del marinero y el deseo de huir de una esposa insopor- table, los que explican la deriva.

Para Martínez Estrada, la retórica patriótica –«nacional y no argentina» en tanto se perfila por fuera de la realidad histórica concreta y se apoya en un imaginario impuesto artificialmente– es la que signó la casi totalidad de la literatura argentina hasta inicios del siglo XX. Esta «acuña a la Patria con la imagen del Estado, a la República con la de la Nación y al Pueblo con la ciudadanía»,⁸⁹ produciendo un catecismo grandilocuente que será recitado sin

86. José Ignacio Garmendia, *La cartera de un soldado*, Buenos Aires, Casa editora, imprenta, litografía y encuadernación de J. Peuser, 1889, en *Archive.org*, <<http://www.archive.org/details/3464758>>. Fecha de consulta: 16 de octubre de 2011.

87. En 2010, conmemorando en Bicentenario de la Revolución de mayo –que generó inmensos festejos encabezados por el gobierno– se estrenaron dos grandes producciones cinematográficas sobre las luchas independentistas: *Revolución*, dirigida por Leandro Ipiña, sobre el cruce de los Andes llevado adelante por San Martín –nuevamente la historia de un hombre inmenso con de tropa anónima de fondo– y *Belgrado. La película*, de Sebastián Pivotto. En ambas historias, aunque marcados por algunos toques de «debilidad humana» –mínimos y los suficientes para presentarlos más grandes– ambos próceres siguen siendo monolíticos prohombres sin fisuras. Más allá de los hechos históricos concretos, el relato histórico instituido, conmemorativo, aún en tiempos de tan vendida posmodernidad, sigue obedeciendo al mismo esquema. Aunque 2010 conmemoraba el bicentenario del Cabildo Abierto que, opuesto a la corona napoleónica se formó en Buenos Aires, estas películas –que creemos representan una visión difundida en el entramado social, con el cine como medio importante en la construcción y reflejo de las sensibilidades en funcionamiento– se refieren a las luchas armadas contra España, la parte «clara» de la historia. La política, otra vez, excluíble.

88. Roberto Fontanarrosa, «Comandante andino: un objetivo inexplicable», en *Una lección de vida...*, p. 50. El personaje del cuento se basa en la vida de Hipólito Bouchard, real corsario de las Provincias Unidas del Río de la Plata quien en 1817 recibió patente de corso y recorrió el mundo, tomó e hizo ondear por días la bandera argentina en California, o persiguió barcos negreros en África.

89. «Ser argentino es un orgullo, de cualquier manera que se lo sea. No importa qué se quiere, cómo se vive, a que se aspira: basta gritar ¡Viva la Patria! En los días de fiesta». E. Martínez Estrada, «La literatura y la formación...», p. 26.

creer profundamente en él, «sin sentimiento de solidaridad por debajo». Para el ensayista, es esta literatura la que hace ajenos a los próceres reales, ocultos bajo los bustos.

Decíamos que las «narraciones históricas» de Fontanarrosa evidencian cómo, para los imaginarios colectivos asentados, el tiempo histórico representativo de la conformación de la nación se restringe a la etapa militar que va desde la luchas contra las fuerzas españolas hasta el cierre de los combates intestinos de la guerra civil. También, que estos relatos perfilan un estereotipo de prócer signado por el heroísmo.

Se ven aquí dos movimientos en el camino del prócer, dos momentos, casi requisitos, también presentes en las historias de buen parte de los prohombres americanos: gloria y caída.

Como cabecillas de triunfos militares o políticos que coadyuvan a constituir las naciones, aunque sea momentáneamente los próceres se constituyen en la imagen del guerrero vencedor. De no serlo, sus nombres no hubieran llegado a ser conocidos siquiera. Es inevitable la figura del vencedor que abre el camino de la añorada libertad. Los personajes en Fontanarrosa confirman el esquema por oposición paródica. El efecto humorístico en mucho funciona en tanto contraste al modelo conocido.

Pero un segundo momento del prócer está en su caída, que en mucho es la que los entroniza en el futuro. Marca Carlos Monsiváis que este «con frecuencia es sacralizado por el derramamiento de su sangre. La tragedia en que se sumerge lo humaniza y, al mismo tiempo, lo diviniza. Es como todos porque sufre y muere; es absolutamente único porque sufre y muere por los demás». Siguiendo el modelo católico, terminan siendo «versiones a escala del proceso de Cristo y esperanzas sólidas en la resurrección del pueblo».⁹⁰

En los relatos de los próceres fontanarrosianos también encontramos un final de desabarranque que, no casualmente es el destino común de los históricos próceres americanos, Bolívar y Sucre, San Martín y Belgrano. La imagen de «El general Romero»,⁹¹ caudillo olvidado, apergaminado y envejecido en el patio de su casa,⁹² mucho se acerca al Bolívar agónico o al viejo San Martín exiliado en Francia. Fontanarrosa apela a la caída en desgracia de sus personajes como la razón del «injusto olvido» historiográfico, juego de verosimilitud que presenta el relato como voluntad de redimirlos y reclamar para ellos un puesto en la historia oficial, una historia tan caprichosamente

90. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 82-83.

91. R. Fontanarrosa, «El general Romero», en *Uno nunca sabe...*, p. 7-16.

92. Muy cercano al anciano Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

construida –tácitamente afirman estos cuentos–, que apenas un gesto abre o cierra el ingreso a ella.

Abandonados, olvidados, traicionados, también terminaron las principales figuras históricas de la etapa independentista. Siguiendo a Monsiváis, en la trama histórica oficial⁹³ la caída final parece consolidar –similar a los relatos clásicos– el carácter épico del devenir de los próceres. Ninguno de ellos siguió siendo líder de los procesos que desencadenó. En nuestras nacientes repúblicas esto es común denominador más que recurso narrativo. Las luchas de facciones por el poder tras la independencia, la ausencia de una estructura estatal sólida o de un proyecto político-ideológico realmente compartido fueron algunas de las causas por las que por décadas se mantuvieron a la deriva las nacientes naciones. Los héroes precursores no podían ser ajenos a esto.

Pero los relatos oficiales no solo no procuran quitarle significación a la caída de los héroes, sino que la recalcan. La narración histórica conmemorativa insiste en esa última traición y abandono, en ese desagrado final, imperdonable.

Dos motivos podríamos aventurar sobre esta funcionalización en el relato histórico. Dentro de discursos casi siempre emanados desde espacios de poder instituidos, la caída justificaría por qué esa fundación gloriosa, de ideas tan preclaras, no desencadenó en un presente justo y pleno. Por otro lado, los contemporáneos pergeñadores de discursos laudatorios, al presentarse como abanderados de los ideales olvidados –ritual que puede repetirse de líder en líder, sea de la línea política que sea, tomados los próceres siempre antecesores de su propia tendencia– se muestran como recuperadores de las traicionadas consignas primigenias, por sobre otras épocas que las abandonaron.⁹⁴ «Los hijos glorificando a los padres de la patria se glorifican a sí mismos».⁹⁵

«El general Romero», héroe de mil batallas a lo largo y ancho del continente, amante de mil mujeres, caudillo marcado para morir en la lucha como todos los caudillos –como Facundo Quiroga, como el Chacho Peñaloza– se marchita ante el abandono y el olvido de sus enemigos. Cuando cerca de 200 hombres llegan al rancho, el anciano parece revivir. «Vienen a terminar con la leyenda y a ponerlo en la historia grande de los americanos», tiembla. «¿Es

93. Recordemos el planteamiento de Hayden White de lo histórico como una forma de narración inventada.

94. El 20 de septiembre de 2011 se lanzó en Buenos Aires el libro *Señales del Bicentenario: el mandato de la historia*, selecciones de discursos realizados por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner durante 2010, año donde fueron apoteósicas las celebraciones del bicentenario argentino, s.f., «Se presentó un libro con los mejores discursos de Cristina», Buenos Aires, 21 de septiembre de 2011, en *Reporte 24*, <<http://www.reporte24.com.ar/content/view/16065/55/>>. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2011.

95. B. Tovar Zambrano, *op. cit.*, p. 432.

usted el general Romero?», le preguntan. «¡Soy el General Romero! –vibra el Viejo–. ¡Si me buscan a mí, ya me encontraron!». Tensión. Silencio. «¡Tata!»... «¡Somos los hijos que usted tuvo por todos los rincones de la América, que hoy venimos a celebrar su cumpleaños!». El padre, si no de la patria, de muchos de sus hijos, ha sido olvidado por ella. Patriarca sin gloria, convoca más por la sangre que por la gesta.

EL PASADO CUESTIONADO

Escritos años antes, los cuentos con temáticas patrias de Fontanarrosa no fueron motivados por la efervescente reactualización de la epopeya independentista que se dio alrededor de las conmemoraciones de los bicentenarios de «gritos de la independencia».

Como señalamos antes, Fontanarrosa en su obra toma buena parte de los tópicos presentes en la conformación de los sentidos sociales, y las figuras históricas entronizadas parecerían inevitables presencias. El rosarino escribe sus cuentos entre 1985 y 2005. Sus libros son publicados con una casi regular frecuencia de dos años. Sobre la temática patria, la evolución de los textos apenas evidencian un cambio en el estilo y perspectiva del autor.

En su obra global, Fontanarrosa tiende lentamente a abandonar lo paródico en la búsqueda de una voz más cercana a un «costumbrismo contemporáneo», el del bar o la cancha. El acento se inclina también al absurdo, pero casi como una primera capa sobre la que se apoya su reflexión sobre el carácter de los sujetos comunes. Sin embargo, significativamente mantiene el acento paródico en la temática patriótica. Esta insistencia parecería resultado de un modelo fosilizado, que no es modificado por una sociedad que se cuestiona. Anquilosados en monumentos o libros de texto escolar, el relato institucionalizado no se ha modificado significativamente, y su inmutabilidad se torna tema de escarnio. Fontanarrosa escribe desde la distancia, en una época donde el carácter unidimensional de las figuras fundantes es reconocido como artificial.

Estos cuentos parecen reaccionar también a lo que desde fines de los años 70 comenzó a desarrollarse con fuerza en Argentina: el auge de novela histórica. Esta llegará a ser una de las narrativas más bullentes de la última época. Desmitificar pasajes instituidos o poner en evidencia otros olvidados son líneas de un revisionismo que se propone rupturante, como marca María

Cristina Pons.⁹⁶ *Los dueños de la tierra*, de David Viñas,⁹⁷ es uno de los precursores de una corriente que llegará a contemporáneos autores de gran venta, como Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1995); o Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El manco Paz* (2003).

Esta corriente, con la historia hecha tema de moda, es la que aprovecha Fontanarrosa para fijar sus cuentos. Sus personajes son casi todos «rescatados» de un injusto olvido que el relato promete resarcir. Muchos son los cuentos que juegan con una historia instituida donde el azar o el capricho son elementos preponderantes en la indebida fijación del pasado. En algunos de ellos, un hecho fortuito basta para ser la causa del olvido de los prohombres. El coronel Martínez de Moya, agónico en medio del combate, rodeado de sus hombres, olvida las que debían ser sus célebres últimas palabras, ensayadas el día anterior. El cadete Alzamendi, ganador de batallas imposibles, futura promesa de las fuerzas patriotas, a punto de ser declarado comandante del Ejército de los Andes, cae en desgracia: triunfador de un combate clave, su gloria se borra cuando, apurado por informar y de paso anotarse un éxito musical, un trovador cronista canta a un pueblo acosado por tropas realistas «Ay cielo, cielito, cielo / cielo del sargento Algota / donde florece la gloria / y despunta la derrota». Al no ocurrírsele otra palabra que rime con el nombre del sargento que acompaña a Alzamendi, el mal rimador de cielitos,⁹⁸ provocando el pánico, la desbandada y el incendio del pueblo. En un acto, en un hecho particular, el por qué de la caída y el olvido. Estos relatos evidencian así un rasgo característico de la historia instituida de la etapa independentista: el devenir de un pueblo reducido a la concatenación de hechos particulares, vinculados por una trascendente causa final. Aparte queda el complejo contexto que los genera e influye.

Común al modernizador siglo XIX que intentaba entonces aportar a la consolidación de una identidad nacional, para Pons el resurgimiento de la ficción histórica responde entre otras causas a la incertidumbre que generó el fracaso de los movimientos revolucionarios de izquierda, el ascenso de dictaduras represivas o las nuevas tendencias a cuestionar los macrorrelatos

96. María Cristina Pons, «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica», en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, *La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 247.

97. David Viñas, *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1966. Escrita en 1959, la novela se refiere a las matanzas de campesinos organizados en la Patagonia.

98. Los «cielitos», composiciones en verso, aptas para ser cantadas, inauguran la poesía gauchesca a inicios del siglo XIX. Bartolomé Hidalgo, uruguayo, fue el precursor, componiendo contra los españoles varias que se hicieron famosas, repetidas por la tropa en armas o el pueblo, llegando a ser verdaderos éxitos de difusión repetidos de boca en boca. Desarrollaremos el punto en el apartado sobre poesía gauchesca, en el próximo capítulo.

de la modernidad.⁹⁹ Perdidos paradigmas y certezas, la historia como relato aglutinante también se cubre de incertidumbres y descreimientos. Pero –y esto resulta básico– marca Noé Jitrik citado por Pons, el sujeto social difícilmente puede renunciar a «buscar una identidad» que le dé pertenencia y localización.

El hurgar en el pasado histórico –que implica ubicarse en relación a él, en tanto su producto– significa, involuntariamente o no, una «réplica al escepticismo posmoderno» que señala Pons; la búsqueda estaría signada por un reubicar y reubicarse ante la historia. Buscar en ella categorías interpretativas, verla como fundamento inevitable, equilibrar lo histórico con lo simbólico, son tendencias que encuentra la autora en la novela histórica.

En el caso argentino, la necesidad de un relato histórico aglutinante ya desde el siglo XIX fue sentida como urgencia y, con mayor intensidad a inicios del XX. Cómo señala Fernando Devoto, las diversas oleadas migratorias, principalmente europeas, exigieron hacer de la historia elemento vital para «galvanizar la conciencia nacional» en un pueblo hecho de inmigrantes.¹⁰⁰ Podríamos pensar que se hacía necesario diseñar un relato entendible para todos, abarcador y aglutinante, con figuras unívocas que apelan a ganar un territorio como espacio de libertad. Otra vez, *la comunidad de destino* como *comunidad imaginada* se mezcla a la *comunidad tradicional* instituida.

La nueva narrativa histórica, marca Pons, tiende más a la indagación que a la afirmación simplificante y maniquea que buscó «construir artificiosamente un «espíritu nacional»». Aunque con ciertos esquemas similares a la novela histórica decimonónica –como búsqueda de definición de una identidad en un momento confuso–, la ficción contemporánea se diferenciaría en que el presente no se plantea como un paso superador, sino como «amasijo de proyectos inconclusos, de promesas incumplidas y de un proyecto de modernización que derivó en una historia de dictaduras, exterminio, dependencia y dominación».¹⁰¹ A la vez, la narración del siglo XIX excluía otredades –mujeres, indígenas, negros...– que la contemporánea recupera.

Pero, valga insistir, el gesto revisionista –por más radicalmente rupturante que se presente– parece afirmar la necesidad de un relato histórico constituyente: probar el fracaso de las promesas, la tergiversación de los hechos, incluso encontrar un «nuevo pasado» drásticamente opuesto al instituido, constituye un presente común. Junto a la voluntad desmitificadora de estas narrativas, que buscan socavar una retórica hegemónica apelando desde un

99. Pons señala que en oposición a la profusa experimentación formal que impulsó el boom literario en la década anterior, el interés por dar nuevamente prioridad a la narración de sucesos sería otros de los tantos factores de este auge de la novela histórica, que encuentra en el pasado una amplia veta.

100. F. J. Devoto, *op. cit.*, p. 47.

101. M. C. Pons, *op. cit.*, p. 112.

presente que se asume resultado –aunque este sea errado o fallido ante las promesas construidas–, se reconoce una relación que el imaginario posmoderno no aceptaría. En ese pasado que se espulga, inevitablemente parece buscarse algo que emparente y explique este presente común.

Aunque los relatos de Fontanarrosa intervienen más sobre la historia tradicionalmente institucionalizada –la que el sujeto medio conoce y, sobre todo, en la que está formado–, la fórmula revisionista marca muchas de las tramas, en la línea que apuesta a sondear los pasajes olvidados más que en desacralización los conocidos. Los prohombres reconocidos tendrán aquí más el carácter de contexto.

Los ejercicios de «humanización del héroe» son asimismo parodiados. Se señala así cómo esa lectura que pretende acercar prohombre a realidad, es capaz de enceguese incluso sobre las mismas miserias del personaje, alienado aún en la aceptación de su valor esencial.

En «General Severiano Ascasubi. Un retrato real»,¹⁰² la narración remarca el choque entre los referentes simbólicos y estas prácticas desmitificadoras. El narrador, historiador revisionista, arranca denunciando cómo «los argentinos preferimos una versión distante e inodora de nuestros prohombres, como si éstos hubiesen sido criaturas celestiales alejadas de todo mal y tentación [...] ¡Cuánto más se valorizaría el heroísmo de nuestros próceres si le enseñáramos a los niños!». La primera entrada es de minuciosidad extrema. Este «investigador» probará con su trabajo «Ismael Calzada, patricio de dudosa cuna» cómo el reconocido prohombre de la patria no era hijo de jurista sino del negro Falucho¹⁰³ y una panadera judeo-masónica. El estudio llega a descubrir el apodo con que cariñosamente el hombre llamaba a su hijo, «Carancanfún».¹⁰⁴ Investigación de tal escrupulosidad que incluye «un informe fidedigno de su médico personal, el proctólogo Ezequiel Aguirre».

Pero el gran trabajo de este investigador fontanarrosiano es el relato de la historia de general Severiano Ascasubi que pretende humanizar su figura. Lo que viene es una seguidilla de hechos, siempre justificados por el carácter de humana debilidad, como perder todo el dinero para el pertrecho la tropa –duramente conseguido por el presidente Rivadavia a punta de kermés y remates–, pues «Ascasubi había sucumbido, una vez más, a la tentación del juego». Intentos de soborno al enemigo para alejarlo, orgías a la víspera del combate,

102. R. Fontanarrosa, *Usted no me lo va a creer...*, p. 171-180.

103. Mítico personaje del santoral patrio más maniqueo, fusilado por empecinadamente negarse a rendir culto a la bandera española cuando soldados patriotas del Ejército de los Andes, en el Callao, Perú, se sublevaron por las pésimas condiciones en que se encontraban.

104. De paso «explicando» así el significado de una palabra que los estudiosos del tango no saben si se refiere al nombre de un danzante que triunfó en París bailando con una bandera, o el primer acorde del tango.

entrega de subalternos al rival... Así como en «Coronel Martínez de Moya» la adjetival retórica patriótica llena de loas al guerrero incompetente, aquí el ejercicio humanizante –insistiendo en cómo «no puede juzgarse livianamente al general [...]»– será incapaz de ver la llana miseria.

Incluso en este tipo de relatos desacralizadores, Fontanarrosa opta por no usar como personajes centrales a figuras reconocidas. Apenas indirectas referencias, como en el relato¹⁰⁵ donde la realmente proverbial falta de apoyo económico de Buenos Aires a la campaña de San Martín –quien preparaba en la provincia de Mendoza sus tropas para el Cruce de los Andes–¹⁰⁶ se explica no por los mezquinos intereses de grupos de poder porteños –lo que en verdad ocurrió–, sino por las dudas que despertaban los «ensayos» del cruce de la cordillera, tal como el perderse de un batallón entero en el Laberinto de Los Cocos.¹⁰⁷

Pero en última instancia los próceres, los oficialmente verdaderos, siguen dentro de marcos sociales de la memoria institucional siendo intocables.

LOS OTROS, SUBALTERNOS, AUSENTES

Los indígenas, las mujeres, los negros, cualquier segmento social ajeno a las instancias hegemónicas, están prácticamente ausentes de los relatos patrios y, se evidencia en su poca presencia, en estos cuentos paródicos. Parodia de lo afirmado en la conciencia social, casi todos los personajes son hombres, blancos y líderes.

Como señala Benedict Anderson, aunque fueron decisivas para la independencia, los grupos criollos de poder temen a las «clases bajas» y su potencia destructiva, con el fresco ejemplo de la rebelión de Túpac Amaru II. No es casual que en ciertos momentos de la lucha independentista esclavos e indígenas apoyaran a la Corona ante la conciencia del desamparo en que quedarían sin un control externo.¹⁰⁸ Las estructuras sociales coloniales, las relaciones de explotación, no solo tenderán a mantenerse en buena parte del continente tras las declaraciones de independencia, sino que en algunos casos se extremarán

105. R. Fontanarrosa, «Un héroe olvidado: cadete Lucio Alcides Alzamendi» en *La mesa de los galanes...*

106. Travesía de dimensiones épicas, que cruzando la inmensa cadena montañosa inició la gesta libertaria en Chile y Perú.

107. El Laberinto de los Cocos, parque recreativo en Córdoba, es un laberinto hecho de arbustos bajos.

108. B. Anderson, *op. cit.*, p. 78.

—como señalara José Carlos Mariátegui, respecto a la estructura hacendaria en el Perú, o insistiera Simón Rodríguez en Venezuela—.

En el relato de las gestas fundacionales, excepto como un elemento «de color» —como Falucho o las amantes abnegadas de los luchadores— los «otros» desaparecen o con suerte se funden en la tropa-masa. No debe olvidarse que, en última instancia, el proyecto independentista que se consolida fue el encabezado por grupos de poder criollos, que hicieron del suyo el relato colectivo. La nación como comunidad imaginaria es blanca. «Los excluidos de esas narrativas (mujeres, indios, negros, plebe) [...] simplemente se consideraba que no encarnaban la nación».¹⁰⁹

El patriota, el ciudadano, el «prócer medio», es blanco, culto y, su árbol genealógico, arranca en Europa. Como afirma Pérez Vejo, en el siglo XIX pesa con fuerza la idea —y la voluntad de pensarla, agregaremos— de Johann Herder de que la nación es una entidad natural definida por raza, lengua y cultura.¹¹⁰ Los indígenas en este modelo son apenas sobrantes de «mala calidad» y con suerte deben disolverse en la marco mayor.

La ausencia del «otro» en el relato patrio —construido después de la gesta y con fines claros por parte de las élites cultas— también responde al modelo de nación republicana que se plantea. Las identidades particulares deben desaparecer dentro del marco más aglutinante. Al derrotar al Virreinato y promulgar la República del Perú, en julio de 1821, San Martín anunció cómo los indios podían ya dejar de serlo para devenir peruanos, acto de integración y justicia. El discurso hegemónico posterior no tendrá la misma voluntad dignificante. Aparentando incluirlos, borra en el discurso la existencia de los otros, no así en los espacios donde su explotación es necesaria para el desarrollo de la modernidad.

En Argentina, el indígena fue borrado no solo del cuento patrio sino de la tierra misma. La Campaña del Desierto, que tras la estabilización política interna se desató para tomar posesión de los vastos territorios del sur en manos de los indígenas y otorgárselos a grupos de élite, fue de las más brutales acciones militares en el país. Aquí el indio, siguiendo el imaginario que civilizadores como Sarmiento o Juan Bautista Alberdi habían construido, no es siquiera bárbaro —como los gauchos— sino salvaje, irrecuperable finalmente.¹¹¹ Para el

109. G. Bustos, *op. cit.*, p. 3.

110. T. Pérez Vejo, *Nación, identidad...*, p. 46.

111. «¿Lograremos exterminar los indios? Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Esa calaña no son más que unos indios asquerosos a quienes mandaría colgar ahora si reapareciesen. Lautaro y Caupolicán son unos indios piojosos, porque así son todos. Incapaces de progreso. Su exterminio es providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que tiene ya el odio instintivo al hombre civilizado», Domingo F. Sarmiento, 1844, citado por Federico Martín

Estado argentino, los indios son los malones que atacan estancias y pueblos para saquearlos y robar ganado. Nunca se preguntará quiénes poseían antes esos mismos territorios, o cuál es la legitimidad que permite la ocupación por parte del mundo civilizado.

Primero Adolfo Alsina y después Julio Argentino Roca llevaron adelante el sistemático proceso de conquista y destrucción. En un «Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia)», de 1882, se celebra 1879 como el año de «la supresión de los indios ladrones que ocupaban el Sur de nuestro territorio y asolaban sus distritos fronterizos». Catalogados explícitamente como «malvados» que generaban inmensas pérdidas, estancaban la migración en las ciudades y «comprometían el crédito de la nación».

Se trataba de conquistar una área de 15,000 leguas cuadradas, ocupadas cuando menos por unas 15,000 almas, pues pasa de 14,000 el número de muertos y prisioneros que ha reportado la campaña. Se trataba de conquistarlas en el sentido *más* lato de la expresión [...] limpiarlas de indios de un modo tan absoluto, tan incuestionable, que [...] el capital destinado a vivificar las empresas de ganadería y agricultura, tuviera él mismo que tributar homenaje a la evidencia.

La civilización, incapaz de ver su propio salvajismo, se asienta. «La superioridad intelectual, la actividad y la ilustración, que ensanchan los horizontes del porvenir y hacen brotar nuevas fuentes de producción para la humanidad, son los mejores títulos para el dominio de las tierras nuevas. Precisamente al amparo de estos principios, se han quitado estas a la raza estéril que las ocupaba».¹¹²

En Fontanarrosa, en los relatos paródicos constituyentes de lo nacional, prácticamente no hay mujeres, indígenas¹¹³ o «simples civiles» como personajes principales.¹¹⁴ El «borramiento» de los subalternos se define como una característica de la época.

Maglio, «El pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento», Buenos Aires, marzo 1999, en *FMM educación web*, <<http://www.fmmeducacion.com.ar/Historia/Notas/sarmiento.htm>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011. Cuando en 1868 llegue a ser Presidente, su mentalidad no habrá cambiado.

112. «Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia)», Buenos Aires, Imprenta de Ostwald y Martínez, 1882, en *archive.org*, <<http://www.archive.org/details/informeoficialde00arge>>, versión transcrita en <http://cyt-ar.com.ar/cyt-ar/images/7/72/Introducci%C3%B3n_del_tomo_I_del_Informe_Oficial_de_la_Comisi%C3%B3n_Cient%C3%ADfica.pdf>. Fecha de consulta, 29 de agosto de 2011.

113. Excluiremos de aquí la reflexión sobre los indígenas como personajes en las historietas de *Inodoro Pereyra*, que desarrollaremos en el próximo capítulo.

114. Esto, más allá de que el rosarino señalaba, en relación a su obra en general, que las mujeres no solían ser protagonistas de sus cuentos porque le era difícil ponerse «en lugar de»

De todos los cuentos sobre la convulsa época de gestación patria, solo dos –significativamente ajenos a las luchas independentistas– tendrán a un indígena como protagonista y, en ambos, con el acento en la distancia, en la frontera entre el mundo que se consolida como patrio y el de los márgenes.

En «El congresista olvidado»,¹¹⁵ el procurador indígena ona de la Isla Grande de Tierra del Fuego¹¹⁶ recibe en 1816, la convocatoria para participar en el Congreso de Tucumán.¹¹⁷ El relato es el de la odisea del personaje hacia un lugar que no sabe dónde queda y a qué distancia real está. «Palpita [...] con ese sexto sentido del indígena, que el viaje será largo y opta por lo tanto por salir una semana antes de la fecha estipulada para el Congreso», apela el narrador al estereotipo del indígena. También se evidencia la distancia inmensa, la falacia de una geografía patria que se vende unificadora pero es inconmensurable. El ona recorre inmensas extensiones y aventuras. «Heroico, ciclópeo y asimismo anónimo» el jefe indígena llega finalmente a Tucumán... «tres años después que finalizara el Congreso». Se tiene que contentar con probar algunos dulces de la región, alquilar un cuarto de posada y «comprar una escarapela patria a un vendedor callejero».

Así, nunca incluidos estarán estos subalternos siempre distantes, siempre en la frontera de la nación civilizada. Al menos en la ficción de Fontanarrosa el ona recibe la convocatoria al Congreso. Los otros, los reales, tendrán que intentar sobrevivir a la patria que crece y los caza.

El otro relato, «Pilín y Bernarda»,¹¹⁸ se refiere a una fea cautiva blanca, recuperada de manos salvajes, que añora al indígena que la robó en un malón y la tuvo en las tolderías por años y, a él, que va a rescatarla para luego arrepentirse al compararla con otras mujeres.

En estos relatos, como en la realidad, los indios del siglo XIX están tras la frontera de «nuestro mundo», salvajes asechando en los márgenes para caer sobre los desprevenidos como dice Sarmiento en *Facundo*; habitando la frontera extrema, sobrepasando incluso la barbarie gaucha.

El indígena de la nación es un otro, ajeno, cuasi extranjero para el relato glorioso de las patrias que se consolidaron a inicios del siglo XIX. Sarmiento

esas voces. Entrevista a Roberto Fontanarrosa en programa televisivo documental «Obra en construcción», Argentina, Canal Ciudad Abierta, marzo de 2006, en *Nando Cartonista*, <<http://cartoonando.blogspot.com/2011/03/roberto-fontanarrosa-en-obra-en.html>>. Fecha de consulta: 20 de junio de 2011.

115. R. Fontanarrosa, *Una lección de vida...*, p. 247-255.

116. El extremo sur de América, separado del continente por el estrecho de Magallanes.

117. Se llamó Congreso de Tucumán a la Asamblea Constituyente que declaró la independencia total de lo que inicialmente se llamaron Las Provincias Unidas del Río de la Plata y terminará volviéndose Argentina.

118. R. Fontanarrosa, *Usted no me lo va a creer...*, p. 55-67.

los pinta cual hordas invasoras –decidiendo ignorar que fueron los amos de la tierra antes de la conquista– y demanda su desaparición física como requisito necesario para el desarrollo del país. Como presidente mucho hizo para ello. Para él, el mestizaje con esas «razas inferiores» fue una de las causas de la tragedia de Hispanoamérica. El ejemplo grandioso de los sajones del norte, que no se unieron y son potencia, eran prueba.

En Fontanarrosa, inevitablemente el indio es tomado en su papel de otro, no porque busque confirmarlo como tal, sino marcando el lugar donde ha sido colocado. En la visión inevitablemente hegemónica, tradicionalmente ubicada en los minaretes de la ciudad letrada a la que se refiere Ángel Rama, que atraviesa prácticamente toda la literatura latinoamericana –excepto en escritores como José María Arguedas–, el indígena siempre será ajeno. Para la Argentina consolidada con las oleadas migratorias que llegaron hasta bien avanzado el siglo XX, el indígena es el del relato oficial del XIX, el de los malones, el de la desaparición casi completa tras la Campaña del Desierto.

LA ESCUELA Y LA BANDERA

El rol de la escuela como marco social constituyente de la identidad nacional está también presente en algunos relatos de Fontanarrosa. «Un día de la bandera» es un ejemplo de esta vinculación entre retórica patria y educación.

En «Maestras argentinas / Clara Dezcurrea»,¹¹⁹ la escuela manoteará la identidad en ciernes. El relato cuenta la historia de una ficticia profesora pionera que, hacia mediados del siglo XIX, decidió abandonar el clásico «Voyage autour de mon Bureau» como tema de redacción escolar para implementar el de «La Vaca»: «No lo sabe, pero ha introducido un hábito de escritura que será, luego, por décadas, indicador y modelo en las escuelas criollas».¹²⁰ En pleno rosismo, por la tarde, la profesora imparte clases a adultos en lo que diurnamente es un matadero clandestino, con los mazorqueros dominando el entorno. Dezcurrea navega entre la defensa de su nueva metodología y la duda de avanzar con el alfabeto entre sus educandos –ante el temor de que al llegar a la letra «U» descubran que uno de los estudiantes lleva la barba así afeitada

119. R. Fontanarrosa, *La mesa de los...*, p. 17-26.

120. En unas cuantas tiras de la historieta *Mafalda*, del dibujante Quino, donde la niña se queja de «La vaca» como perpetuo tema de redacción, se evidencia cuán constante ha sido este ejercicio en la escolaridad argentina. Significativo, el nombre de la escuela del niño de «Un día de la bandera» es «Ana Dezcurrea», impreciso pero claro homenaje a la ficticia profesora pionera.

reivindicando a los unitarios—. ¹²¹ Dezcurre y Sarmiento se cartean: «No veo de buen grado –le escribe el sanjuanino– el cambio por usted introducido en la enseñanza de nuestra lengua criolla. Somos un país incipiente que requiere de ejemplos y el modelo del maestro Chateauvieux aún está en vigencia. Somos todavía como el joven retoño que precisa de la rectitud y la firmeza del tutor para crecer derecho».

Cuando la redacción de la maestra ha comenzado a imponerse en otros centros educativos, Sarmiento replantea

Habrá un día, solo Dios puede saberlo, en que nuestro país se quitará de encima la influencia europea, y quizás entonces usted será considerada una precursora. Pero déjeme sugerirle otra variante; ya que el debate se ha instalado en torno a si es conveniente o no gastar papel, tinta e ingenio sobre un animal tan rasposo y de índole infeliz como la vaca, le propongo que sus composiciones sean sobre otro animal todavía más cercano y afín a nuestra tradición libertaria como el caballo. Más de uno de nuestros centauros, que regaron con su sangre generosa el suelo americano, sabrá agradecerse. ¹²²

Clara no descarta la idea, como no excluye en el futuro, incluso agregar animales como la gallina, pero –visionaria– sabe que la vaca es más cercana a sus estudiantes, todos matarifes. También está la creciente importancia económica del rumiante. El relato parece hacer de la vaca –en Argentina, producto principal de su balanza de exportaciones y uno de los más emblemáticos– una de las claves de la identidad nacional.

Imaginario patrio, nación y escuela se vinculan profundamente. El relato refiere cómo antes de que Belgrano inventara la bandera –con toda la ritualidad que tras ella vino aparejada– los niños en el patio no sabían qué hacer: giraban en círculos sobre sí mismos, chocaban entre ellos cómo alienados, algunos gritaban consignas emotivas, decían chistes contra los españoles, alguna maestra entonaba salmos u otro gritaba los números de la lotería: la dependencia entre cívica patria y escuela llevada al extremo.

121. Este relato juega en un constante ejercicio intertextual con *El matadero*, de Esteban Echeverría. En el relato, la barba afeitada en forma de U es uno de los rasgos distintivos de un personaje que por eso es atacado por una salvaje turba de mazorqueros. Opositor a Rosas, Echeverría es considerado uno de los más importantes literatos del siglo XIX argentino. El relato corto de *El matadero* es visto no solo como el primero realista del país, sino incluso como su primera narración ficcional intencionalmente literaria.

122. R. Fontanarrosa, *La mesa de los...*, p. 21 y 23, respectivamente.

ESA HISTORIA QUE NOS ATRAVIESA

Las narraciones paródicas recorridas en esta sección, inevitablemente se construyen dentro del marco previo, el de la nación/patria/país, que refrendan. Reafirmación ontológica desde una nueva perspectiva. Acercándose a subvertir el relato de los próceres desde sus tópicos, corrobora su carácter y de cierta manera legitima sus figuras: la inevitable derrota final, el olvido, el valor sin límites, la abnegación, las frases contundentes, el arrojo suicida en la batalla y, ahora, un revisionismo fundado en hurgar la humanidad del héroe, que también se va volviendo lugar común.

En el caso del tratamiento de las figuras de próceres, casi siempre la entrada paródica de Fontanarrosa parece evidenciar el distanciamiento efectivo con el mundo cotidiano, el de los sujetos que habitan el país que estos personajes se pretende conformaron. Excepto en casos puntuales, como en narraciones como «El general Romero», los relatos no se zambullen en la psicología o el proceso evolutivo del personaje ni su contexto. Casi siempre se restringen al eje cómico que cada cuento propone: la incompetencia de uno, el valor del otro, la tenacidad de aquel, la convicción profunda de todos; desde el arquetipo, personajes que tienden a ser presentados unidimensionales. El factor parodiado casi siempre se genera en relación a una de las características del luchador convencido e indoblegable. Vencidos, por ejemplo, unos ponen arrojo tal en la carga final para atravesar las líneas enemigas que llegan a la Antártida; o, como otro, que recibe cientos de sablazos y balas al avanzar solo entre cientos de enemigos, alcanzar su cuartel y reclamar la incondicional rendición. Todos los relatos confirman el modelo instituido.

Esta misma univocidad de personajes hace que su tratamiento no desarrolle el contexto de sujetos históricos. Parecería que es esto lo que aleja también a los personajes reales, tomados más como recursos de humor que para una reflexión sobre las condiciones históricas, sociales e incluso individuales.

Marcábamos que en la evolución general de la obra cuentística de Fontanarrosa, que inicia en 1972 y concluye con su muerte en 2007, la parodia va perdiendo peso ante una reflexión sobre la psicología de los sujetos, desde el costumbrismo contemporáneo, primordialmente urbano, o el absurdo.

Uno no tiene mucha cercanía con héroes o gente demasiado estrafalaria o particular; y me interesa la reacción del hombre gris ante una situación fuera de lo común. Incluso, sin ser amante de la ciencia ficción, por ahí he hecho algunas cosas con extraterrestres pero que siempre parten... bué, cómo en *El Eternauta*:

cuatro tipos jugando al truco en un chalé. Y eso creo que te da una proximidad. Son los mundos con los que uno convive.¹²³

Significativamente, en sus narraciones «históricas», Fontanarrosa no lleva adelante este proceso. No ubica hombres comunes. En lo fundamental, los relatos de esta temática no modificaron su contenido con el paso del tiempo. El último de los «cuentos patrióticos» que escribió, «El sueño del general Cornejo»,¹²⁴ sigue apoyándose en lo paródico que no explora esa constitución de lo humano, como lo hacen otro tipo de cuentos. A riesgo de pecar de impresionismo, podríamos agregar que, casi a nivel afectivo, puede percibirse una menor cercanía del autor con este tipo de personajes. No los explora como humanos –lo que hace con muchos– sino como arquetipos.

Independientemente de los sujetos históricos concretos –los mismos Bolívar o San Martín–, los contruidos desde la historia instituida reducen sus características. El arquetipo del prócer es el del combatiente militar, el del guerrero, el conquistador de la patria a la fuerza. Los conflictos políticos, los procesos sociales en que estuvieron inmersos, suelen estar disminuidos o ausentes del reduccionista recuerdo conmemorativo. Estos héroes están en batalla, nunca el diálogo. Esta perspectiva centra el espacio de conflicto en lo bélico. Es significativo cómo ninguno de los cuentos de Fontanarrosa sobre la época avanza en el contexto político de instancias políticas o sociales que definieron al país, como los cabildos abiertos o las asambleas constituyentes. El único relato que los roza se refiere al personaje indígena que no llega a asistir al encuentro.

Pero por sobre el viciado discurso de la pertenencia nacional, conformado en retóricas de grupos criollos en el poder, la identidad compartida se evidencia como parte de la conciencia narrativa. De cierta manera, el mismo discurso habla de esa necesidad sentida de buscar figuras –en última instancia sentido en el pasado– que permitan reconstruirnos.

En este nuevo recontar, los héroes pasados de alguna forma vuelven a vivir en las actuales sensibilidades que despiertan entronizados héroes contemporáneos, como los jugadores de fútbol. Así, en el cuento «Un héroe olvidado: cadete Lucio Alcides Alzamendi». Cadete apenas, se hace cargo de un ejército vencido, que en un primer combate «derrota a los españoles», en otro «repite la victoria» y en un tercero «alcanza una asombrosa paridad». Mientras el trovador popular se dedica a componerle cielitos que se volverán éxitos de

123. Roberto Fontanarrosa, «El hombre que se ríe de lo pomposo», entrevista de Vicente Muleiro, en *Clarín*, 17 de diciembre de 2005, en <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/17/u-01108317.htm>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2011.

124. R. Fontanarrosa, *El rey de la milonga...*, p. 56-67.

época –parangonando otros héroes contemporáneos, los artistas de moda– la figura de Alzamendi crece. «No debemos apurar la carrera de este muchacho», teme un general ante la joven promesa. Desde el diario «La Volanta» se pide que «Lucio Alzamendi sea puesto al frente del Ejército de los Andes». Se habla del cadete en las camarillas políticas. «No nos apresuremos con Alzamendi [...] Podría el día de mañana conducir un ejército en Europa o ¿por qué no? En la misma Rusia de los Zares». Una épica más cercana y convocante comienza a devorar el relato de los distantes luchadores.

De la cuentística completa de Fontanarrosa, muchas más historias que las que hablan de próceres –los que hemos estudiado en el presente capítulo– son las que cuentan de deportistas. Alejados de la trama histórica, sin buscar en sus actos incidir en la realidad. Apenas una epopeya que se vive en tiempo presente, con clara conciencia de su intrascendencia existencial, pero vital para el sujeto que la vive.¹²⁵ Son los deportivos personajes más humanos, más complejos, más cercanos. El cadete Alzamendi aparece en medio camino entre la lejana figura respetada y la cercana querida.

El fútbol –que es el mundo del hincha y de los jugadores, pero también el de todas las vivencias que lo rodean– y la incluso más cercana charla de cafetín hecha de charlas divagantes entre amigos, son dos temas recurrentes y fundamentales en la narrativa y la vivencia personal de Fontanarrosa.¹²⁶ Co-

125. C. Monsiváis señala cómo en Hispanoamérica los próceres han ido siendo reemplazados por, entre otras, las figuras de la cultura de los medios masivos de comunicación, y, entre ellos, el héroe deportista. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 98. Ahí será donde se proyecten las esperanzas personales, como si estas heroicidades de las que se puede ser testigo y, cuyos logros son «tangibles» –ganar una copa, vencer a un equipo contrario– y no etéreos –salvaguardar la patria, encausar el destino colectivo– cobran cuerpo.

126. Desde sus cuentos de fútbol, desde las crónicas ficticias de «La hermana Rosa» –una adivina que se analizaba partidos del mundial–, Fontanarrosa fue uno de los narradores que incidieron en la emergente consolidación del «fútbol» como temática en la literatura rioplatense. El fenómeno, reciente, evidencia el cambio de paradigma en los espacios desde los cuales la literatura reflexiona sobre lo real. «Yo llego a escribir sobre fútbol a través del propio fútbol, no a través de la literatura. No soy un tipo que estuvo siempre en la literatura y de pronto me digo que sería lindo escribir sobre fútbol. Al revés, soy un tipo apasionado por el fútbol que he tenido una práctica de escritura a través de las historietas, de trabajar en publicidad, que me parecía que me habilitaban para contar algo sobre, en este caso, fútbol». «El futbol según Fontanarrosa», entrevista a Roberto Fontanarrosa por Mariano García, en *Sdl soles digital*, <http://www.solesdigital.com.ar/archivo/fontanarrosa_futbol.htm>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011. Para el rosarino, estos procesos de vinculación no están signados por la alienación o la negación de lo real. No hay opio de pueblos en el fútbol. «La gente va a la cancha, grita, putea, sufre por el fútbol; sin embargo, cuando vuelve a la casa, sabe lo que está pasando. Acá se juega al fútbol pero los quilombos en los bancos y los cacerolazos siguen», entrevista en *El gráfico*, Buenos Aires, junio 2002, en *El Gráfico web*, <<http://www.elgrafico.com.ar/2007/07/19/C-1152-el-che-era-de-central-no-jodamos-mas.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011. Al tiempo, evidencia una cotidianidad que se mantiene: «Si yo

comunidades palpables, de identidades vividas intensa y directamente. El equipo como pasión muchas veces irracional puede ser visto en los cuentos de Fontanarrosa como una pequeña patria a cuya lucha tenaz –y efímera– se asiste en vivo permanentemente. Comunidades en las que el sujeto puede incidir más fácilmente, dentro de las cuales se siente, sobre todo, realmente integrado. Se es parte esencial del equipo.

Pero en el fútbol, como en la nación, la pertenencia es una voluntad que exige aceptación no cuestionada, integración sin conciencia crítica. En lo profundo, la identidad deportiva o nacional pueden ser igualmente arbitrarias y, el sujeto llano se asume en ellas sin preguntas. Vivirlas, simplemente y aceptar y asumir sus símbolos –como el prócer, como el gaucho en la patria– como forma de saberse parte de una comunidad, sin importar cuán imaginada sea esta.

Desde entradas paródicas que cuestionan retóricas grandilocuentes o personajes monolíticos, desde relecturas del pasado que ponen en cuestión la legitimidad convocante de la *trama histórica oficial*, los relatos de Fontanarrosa evidencian la inevitabilidad de estos imaginarios como parte de la constitución de diversidad de sentidos comunes que conforman una comunidad imaginaria como la argentina. Parte de los códigos compartidos, figuras como las de los próceres o las de las gestas que encabezaron, se hacen elementos que unifican.

Los relatos también demuestran que la base del discurso, una *perspectiva histórica instituida* donde el centro de la nación se fija en el poder estatal y, las luchas por controlarlo, se mantienen como sentido común aceptado. Se hace claro que otro tipo de perspectivas del devenir histórico no han logrado injerir significativamente en los marcos sociales que narran el pasado, pues

estoy pasando estaciones en la radio y de golpe encuentro una transmisión de fútbol que yo no esperaba, es como que me da la tranquilidad que todo anda bien... en el mundo». *Ibid.* Fontanarrosa, admirador del estilo narrativo norteamericano directo, señalaba cómo mientras muchos de sus autores dilectos escribieron sobre deporte –Hemingway sobre box y toros, Norman Mailer sobre box o Philip Roth sobre baseball–, en Argentina nada se componía sobre fútbol. «El tiempo que yo dedicaba a ver la Tercera, la Reserva y la Primera no me dejaba tiempo para escribir. Y el tipo que escribía se dedicaba a escribir, no iba a la cancha. El intelectual estaba alejado del fútbol en general. Con excepciones, como el Gordo Soriano y Osvaldo Bayer», en entrevista en *El Gráfico*, Buenos Aires, junio 2002, en *El Gráfico web*, <<http://www.elgrafico.com.ar/2007/07/19/C-1152-el-che-era-de-central-no-jodamos-mas.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011. «Es que escribir sobre fútbol no es contar un partido, lo que pasa en la cancha, sino lo que está afuera, lo que rodea y hace a la cancha. Como hicieron los norteamericanos con sus boxeadores: la pelea es lo de menos. Y lo que interesa no es el combate en sí sino lo que hace a su esencia», en «El artista de todos», en *Página 12*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005, *Página 12 web*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2011. Como titula uno de sus libros de antología de chistes gráficos, para Fontanarrosa «el fútbol es sagrado». La pertenencia al equipo, más que a la patria, se hace evidente en su narrativa.

no terminan constituyéndose –para el caso que nos concierne– en relatos que motiven la práctica paródica. El sentido común social los desconoce, pues no han logrado horadar los discursos instituidos.

Así, este tipo de relatos paródicos sin intenciones rupturantes pueden constituirse en una primera etapa para replantearse un pasado colectivo más abarcante y complejo.

CAPÍTULO II

Inodoro Pereyra, un gaucho a cuadritos

«Simiente y mineral, el día se acurrucaba anónimo sobre la torva greda de la siesta. El aire era apenas, un tenue parpadeo caluroso, y en el socavón mismo del oficio, Inodoro Pereyra apuraba una de las tareas más bravías, duras y cerriles de nuestro hombre de campo: el trenzado de chinchulines».¹²⁷

Inodoro Pereyra, el renegau es un gaucho de historieta. Surgió en 1972, publicado en la revista de humor cordobesa *Hortensia*.¹²⁸ En una «plancha»,¹²⁹ el personaje de Fontanarrosa se ubicaba dentro de algún pasaje del mundo del gaucho estereotipado —el enfrentamiento con la policía, el baile de poblado lleno de mozas enamoradizas, el choque contra el patrón abusador, el recorrer la pampa desierta—, pero subvertido por elementos que burlaban el imaginario canonizado. El ejercicio paródico se centraba en la exacerbación y deformación caricaturesca de retóricas y actuaciones de los personajes de los relatos rural-gauchescos en boga. Pero a la vez, como recurso constituyente, desde el primer momento se incluyeron referencias a múltiples elementos que forman parte de la cultura nacional de masas: desde letras de canciones de moda hasta personajes cinematográficos, históricos o literarios.

Por 35 años, *Inodoro Pereyra* fue publicado de manera continua. Con su paso por las revistas *Mengano* y *Siete días*, adoptó un corte de episodios de aventuras por entregas, donde la parodia a las formas del folletín jugó un papel importante. Y en 1978 llegó a diario *Clarín* —el periódico de mayor circulación del país y uno de los de mayor tiraje del continente—, donde desarrolló hasta 2007 su más significativa producción. Es entonces que comienzan a incluirse referencias, siempre implícitas a hechos, temas y sujetos coyunturales de la realidad política, económica y social del país.

127. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 91.

128. De esa época de múltiples creaciones por parte del rosarino, casi siempre parodias a registros de moda, novelas, autores, acontecimientos —publicadas todas en la revista dirigida por Alberto Cognigni— cuenta Fontanarrosa: «Opté por elegir dos para desarrollarlas. Me decidí sin mucho pensarlo por Boogie y por Inodoro. Es decir que arranqué sin el menor estudio de los personajes, sin la más puta planificación». Rodolfo Braceli, *Fontanarrosa, entregate*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1992, p. 37.

129. Página entera dibujada, con un desarrollo narrativo.

Durante la evolución de *Inodoro Pereyra* podemos identificar tres elementos sobre los que se construye su discurso humorístico: 1. La *parodia*, en forma y contenido, sobre relatos instituidos; 2. La *transtextualidad*, vinculando distintos tipos de discursos –cuya relación ya es de por sí subversora–, generando en su recombinação nuevas significaciones; 3. La *velada realidad coyuntural*, implícita. El acento sobre estos elementos se irá modificando con el tiempo, pero nunca se abandona ninguno completamente. Durante su primera época, la parodia fue el factor esencial –no excluyente– de la historieta, para posteriormente ir dejando paso a un humor basado en la vinculación de discursos y contextos comúnmente inconexos, signados a la vez por la realidad del país: juego de sentidos lingüísticos, contextuales o de referentes culturales.

Como obra creada y socializada en medios masivos de difusión, dependiente de un código compartido, termina *Pereyra* con el tiempo –sobre todo en su larga etapa de *Clarín*– reflejando la situación política, cultural y social de una Argentina de clase media, a la que pertenecen el autor y sus lectores.

INODORO PEREYRA Y LA PARODIA

Durante su etapa inicial, *Inodoro Pereyra* se enfocó en la parodia del estereotipo del gaucho socialmente instituido como personaje, así como a los múltiples registros que lo usaban a él y a un criollismo telúrico como fuente de discursividad en canciones, radionovelas, poemarios, programas televisivos, películas, historietas o masivos festivales folcloristas.

En la década de 1960, como señala Eduardo Romano, se dio en Argentina un *boom* de lo folclórico en la cultura de masas que fue perfilando un tipo de poética –con autores como Jaime Dávalos, Armando Tejada Gómez, Ariel Petrocelli o Hamlet Lima Quintana– y una serie de «tópicos retóricos nativistas», que son de los que Fontanarrosa abreva, aunque los mezcle con citas «del *Martín Fierro*, de *La cautiva*, de Guiraldes». ¹³⁰ Juan Sasturain agrega que en Pereyra se combinan dos lenguajes, «la jerga festivalera y nativista de la metáfora ripiosa y oscura de la «savia mineral» [...] y el énfasis declamatorio propio del radioteatro en los diálogos». ¹³¹ Prueba de ese boom folclórico fue el nacimiento, en 1961, del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, en la

130. Eduardo Romano, citado por Priscila Pereira, «*Inodoro Pereyra* y el génesis de un (anti)héroe de la pampa», ponencia para el Primer Congreso Internacional de Historietas, Buenos Aires, septiembre de 2010, en *Viñetas sueltas web*, <www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGraficoGauchescayTradicion/pereira.pdf>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2011.

131. J. Sasturain, «Siete vueltas alrededor...», p. 194.

provincia de Córdoba, evento de masas que se mantiene hasta ahora como el más importante referente de la producción del género.

El relato de Pereyra, con frecuencia, evidencia los lugares comunes de una retórica muchas veces rimbombante y exageradamente barroca, poética bucólica con ínfulas de sabiduría trascendente. Junto a los diálogos y acciones de los personajes, hay cuadros de texto donde un narrador externo «poetiza» o «dramatiza» la situación con abigarradas parrafadas. Así, textos como «Cereal, cotidiano y onomatopéyico crecía el polen visceral de la mañana. El aire estaba enfervorizado», «Parada cayó la noche tras el corcovo crepuscular de la tarde» o «El sol invertebrado cósmico y febril, se había depositado obseso y calenturiento sobre la tierra generosa cual una indómita molleja pasional»,¹³² del narrador de *Pereyra*, no difieren mucho de otros como «Espina azul del grito / Que bandea el paisaje / Y el alma de los chacos / Lejanía hecha música en los cueros / Respiración que arisca se hace canto»,¹³³ del poeta y cantor Jaime Dávalos, o el «Salgo a caminar por la cintura cósmica del sur / piso en la región, mas vegetal del viento y de la luz»,¹³⁴ canción ampliamente difundida en todo el subcontinente en versión de Mercedes Sosa:¹³⁵ formas que estuvieron en boga entre los recitadores folclóricos de la década de los 60 y 70 en Argentina.

Acompañando al estilo rimbombante del narrador extradiegético, está el habla de Pereyra, llena de deformaciones del idioma «civilizado», adaptación escrita de la pretendida habla del gaucho, que la poesía gauchesca fue instalando desde inicios del siglo XIX y que terminaría naturalizada como si fuere el decir real: «He galopiau leguas y no vide nada de eso», «Ave María, un flete que conviersa como un crestiano».¹³⁶ Estas deformaciones del lenguaje sirven en Fontanarrosa también para el juego de palabras, uno de los recursos importantes de su humor.

Entre los años 40 y 50 del siglo XX, Argentina contaba con una importante industria cultural de masas de «voluntad nacional». El cine argentino, en su Época de Oro, como el mexicano, es consumido en toda la región. Ritmos como el tango han alcanzado a consolidarse en el ámbito internacional. Inter-

132. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 36, 37 y 48, respectivamente.

133. «La baguala», poema musicalizado. Jaime Dávalos (1921-1981) es uno de los autores folclóricos más reconocidos de la segunda mitad del siglo XX.

134. «Canción con todos», letra de Armando Tejada Gómez y música de César Isella, compuesta en 1969.

135. Se hace necesario insistir aquí en una idea de Pablo de Santis: la parodia fontanarrosiana no se configura desde la soberbia que critica un objeto ante el que se siente superior, sino un «acto de amor» ante lo parodiado; podemos encontrar en él una crítica a determinados recursos formales y de género, pero «como en muy pocos autores, la parodia es un rescate, una salvación, no un modo de ataque por la vía del ingenio o del sarcasmo», P. de Santis, *op. cit.*, p. 501.

136. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 31 y 46.

namente, se producen y difunden con abundancia historietas que gozan de un amplio público expectante.¹³⁷ El gaucho como tema no deja de estar presente.

En el cine resaltan películas como *Prisioneros de la tierra*¹³⁸ (1939), *La guerra gaucha*¹³⁹ (1942), o *Las aguas bajan turbias*¹⁴⁰ (1952), que tendrán continuidad en filmes como *Güemes, la tierra en armas*¹⁴¹ (1971) o *Juan Moreira*¹⁴² (1973).

Publicados en revistas y periódicos, aparecen hacia finales de los años 30 en la historieta una serie de héroes gauchos, que durante décadas tendrán gran aceptación: Cirilo, el audaz –el precursor, que alcanza el éxito en 1939–, Lindor Covas, el Cimarrón –leído masivamente en periódicos por más de 30 años, siendo el de mayor duración dentro de la tradición de historietas gauchescas, relata la historia de un joven porteño rebelde que viaja a la pampa a mediados del siglo XIX y se vuelve gaucho y justiciero;¹⁴³ aquí el estereotipo ha sido modernizado y, se excluyen conscientemente facón y violencia, haciendo del gaucho un quijote–,¹⁴⁴ Cabo Savino –soldado de origen gaucho que lucha contra los indios en la frontera civilizatoria–, Fabián Leyes y El Huinca

137. Oche Califa, «Lindor Covas, el Cimarrón... clásico entre las historietas», en *La Nación*, Buenos Aires, 2 de febrero de 2008, en *La Nación*, <<http://www.lanacion.com.ar/983730-lindor-covas-el-cimarron-clasico-entre-las-historietas>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.
138. Película *Prisioneros de la tierra*, dirección: Mario Soffici; guión: Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, sobre cuentos de Horacio Quiroga; actuación: Francisco Petrone y Ángel Magaña, 1939.
139. Película *La guerra gaucha*, dirección: Lucas Demare; guión: Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat; actuación: Enrique Muño, Francisco Petrone, Ángel Magaña y Amelia Bence, 1942. La historia está basada en el libro de 1905 del mismo nombre, de Leopoldo Lugones –como veremos, hombre clave en la entronización del gaucho como personaje representativo de lo nacional–. Con «leguaje gauchesco», Lugones relata historias épicas de gauchos luchando por la independencia de Argentina, marcando su dimensión de próceres libertarios.
140. Película *Las aguas bajan turbias*, dirección: Hugo del Carril; guion: Eduardo Borrás y Alfredo Varela, sobre la novela de Alfredo Varela; actuación: Hugo del Carril, Adriana Benetti y Raúl del Valle, 1952. La historia narra las condiciones de explotación en las plantaciones de yerba mate en el Alto Paraná.
141. Película *Güemes, la tierra en armas*, dirección: Leopoldo Torre Nilsson; guion: Leopoldo Torre Nilsson, Ulyses Petit de Murat, Luis Pico Estrada y Beatriz Guido; actuación: Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Gabriella Gilli, 1971. La historia narra la vida del caudillo independentista Martín Miguel de Güemes.
142. Película *Juan Moreira*; dirección: Leonardo Favio; guión: Jorge Zuhair Jury y Leonardo sobre obra de Eduardo Gutiérrez; actuación: Rodolfo Bebán, Elcira Olivera Garcés y Edgardo Suárez, 1973.
143. Néstor G. Giunta, «Y muchos personajes más de la historieta argentina», en *Todohistorietas web*, <<http://www.todohistorietas.com.ar/otrospersonajes4.htm>>. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011; O. Califa, «Lindor Covas, el Cimarrón...».
144. S.a., «Las míticas aventuras de Lindor Covas», *Portinos*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 2007, en *Portinos web*, <<http://www.portinos.com/585/las-miticas-aventuras-de-lindor-covas>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.

—también bondadosos y solidarios—,¹⁴⁵ Cirilo, el Audaz, Lanza seca, etc. Estos personajes ganan un público fiel que llega a ser purista en lo formal y reclama fallas y anacronismos.¹⁴⁶

Ante héroes de historieta de origen norteamericano como Superman o Batman, que comienzan a circular con fuerza en el país en esos años, la industria cultural que busca aprovechar el nicho de consumo que reivindica lo propio, toma al gaucho como figura a mano. Sin súperpoderes pero con valores que los reemplazan —arrojo, tenacidad, nobleza, entrega—, estos gauchos de historieta fungen de superhéroes locales, producto masivo que obedece igualmente a la mentalidad y los rasgos de la industria cultural hegemónica. Con sus variaciones locales, la gauchesca en historieta con frecuencia repite el esquema, ambiente y temáticas de aventuras del *western* norteamericano: hombres errantes, indios hostiles, etc.; por momentos más que un género que reivindica una historia local, parecería adaptación de una ajena con ropajes propios.¹⁴⁷

En una «entrevista» de 1976, refería Inodoro Pereyra su amistad —incluso tomaban mate juntos— con Lindor Covas, Fabián Leyes o el Huinca. Decía

145. Oche Califa, «Acción y aventuras de la mano de los héroes de papel», en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio de 2009, *La Nación*, <<http://www.lanacion.com.ar/1138443-accion-y-aventuras-de-la-mano-de-los-heroes-de-papel>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.

146. Sobre el género, ver «Los gauchos», en Judith Gociol y Diego Rosemberg, *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2000, p. 287-301.

147. «Es verdad que en buena medida estas creaciones se inspiraron en la cultura estadounidense del cowboy. Lo es tanto como que los artistas mencionados eran profundos conocedores de lo gauchesco y rural, sabían dibujar a la perfección hasta el más pequeño pasto de la pampa, cómo montaba el paisano, su pose, su caballo. Y las historias resultaban genuinamente locales». Ejemplo de influencia serán imágenes como la de Fabián Leyes lanzando norteamericanos puñetazos al contrincante. O. Califa, «Acción y aventuras...».

A inicios de octubre de 2011, la Academia de Cine Argentino nominó para participar en los premios cinematográficos Óscar, de la Academia de Cine Norteamericana, a la película *Abalayo, el hombre sin miedo*, dirigida por Fernando Spiner. Esta, explícitamente, es un *western* local que apela a todos los códigos del género.

Parecería que en general para la cultura occidental moderna algo hay de tentador en el mito de la frontera de la civilización. Una de las líneas más altas del género *western* fue la italiana, históricamente ajena a esa experiencia colonizadora.

Significativamente, el gaucho argentino imaginado por la tradición inventada algo tiene de parentesco con el *cowboy* norteamericano del *western*. Ambas, figuras míticas creadas para enaltecer un imaginario de aventura y lucha bravía ante un inmenso territorio nunca completamente explorado; ambos relatos perfilan un pasado épico y sacrificado del que el presente es producto y deudor, historia identitaria. Pero como símbolo, mientras el *cowboy* del «lejano oeste» es un sujeto que, llegando desde «afuera» coloniza el territorio con sacrificio, un adelantado, el gaucho tiene un aura terruñal, autóctona, parido casi por la pampa.

Vale preguntarse si estos mitos funcionan también en tanto inventada tradición de un perdido paraíso natural afincando en una tierra determinada, en sociedades mayoritariamente constituidas por grupos migrantes, no originarios, sin firmes antecedentes locales, que apenas están terminando de consolidarse en el auge de una modernidad capitalista primordialmente urbana.

también conocer al Cabo Savino, aunque de lejos: «Dicen ques güeña persona, pero es polecía. Y un polecía puede ser güena persona, pero... ¿Quién se le acerca para comprobarlo?». ¹⁴⁸

El Inodoro Pereyra paródico es una mezcla de caracteres estereotípicos contruidos alrededor del gaucho como personaje: valiente, orgulloso, arrojado, buen cantor, sabio popular, estoico, solitario, humilde, bailador y enamorado, noble y al tiempo pendenciero.

El gaucho arquetípico, afincado en la conciencia nacional, es resultado de múltiples facetas que se le asignaron a través del proceso histórico constituyente de la Argentina: junto al *gaucho histórico* –desaparecido como sujeto social a finales del siglo XIX–, están el *gaucho literario* –surgido de la poesía gauchesca que atraviesa el mismo siglo– y, el *gaucho institucional* –elevado a figura emblemática de la nación a inicios del siglo XX– que desembocan en este *gaucho popular o folclórico*, consolidado tanto en movimientos culturales autónomos como en los incentivados por la industria cultural de masas. Apuntalan este imaginario relatos canonizados que marcan la pauta. *El gaucho Martín Fierro* (1872), y *La vuelta de Martín Fierro* (1878), del poeta José Hernández, constituyeron –como veremos– el texto central donde se consolidó la imagen de esta figura. La primera *plancha* de *Inodoro Pereyra*, de 1972 (lámina 1, p. 65), ¹⁴⁹ es principalmente una explícita repetición burlesca de la escena climática del relato poético más reconocido de la Argentina y, que desde inicios del siglo XX, se considera la obra patria, «el poema épico nacional por excelencia, fundante, por eso mismo, de la nacionalidad». ¹⁵⁰

EL GAUCHO HISTÓRICO

Grupos rurales que vivían en función del sistema pastoril, mestizos formados en siglos de conquista de un territorio inmenso que requería esta fuerza de trabajo golondrina, los gauchos fueron sujetos seminómadas durante la época colonial. Habitados a vivir en condiciones extremas, expertos en el

148. Roberto Fontanarrosa y Raúl Acosta, «Reportaje a Inodoro Pereyra, el renegau», en *Crisis*, Buenos Aires, mayo de 1974, reproducido por *Mágicas ruinas web*, <<http://www.magicas-ruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien068.htm>>. Fecha de consulta: 10 de octubre de 2011.

149. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 19.

150. Julio Schavartzman, «Cuando Martín Fierro fue un gaucho sin vueltas (1873-1878)», en José Hernández, *Martín Fierro (con diseños originales de Roberto Fontanarrosa)*, Buenos Aires, El Ateneo, 2007, p. 19.



Lámina 1. «Cuando se dice adiós», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 19.

manejo del caballo o las boleadoras,¹⁵¹ muchos fueron reclutados –a la fuerza o voluntariamente– en las tropas independentistas. Su papel fue clave en el éxito de las campañas emancipadoras.

Tras la derrota española, el territorio que posteriormente se consolidó bajo el nombre de Argentina vivió una larga guerra civil. Muchos gauchos pasaron a formar parte de partidas montoneras al servicio de caudillos regionales –con frecuencia opuestos al proyecto de unificación centralista impuesto por la metrópoli, Buenos Aires–. Cuando estas luchas se cerraron, en la segunda mitad del siglo XIX, el gaucho como sujeto social pasó a ser un estorbo, fatalmente incompatible con un proyecto de modernización centrado en la tenencia y explotación privada de la tierra: estancias parceladas que demandan mano de obra estable. Inicia entonces la decadencia que concluye con su desaparición al cerrar el siglo.

Pero a mediados del XIX el gaucho es todavía figura relevante, factor decisivo, sujeto inevitable.

Es en el apogeo de la guerra civil que el caudillo bonaerense Juan Manuel de Rosas alcanza el poder central y de manera violenta logra consolidar la unificación del país en torno a su figura y al terror.¹⁵² La mayor parte de los intelectuales y literatos del país terminan en el exilio y la oposición. En Chile, en 1845, Domingo Sarmiento escribe *Facundo o civilización y barbarie*.¹⁵³ La obra, escrita con más voluntad política que docta –buscando tornarse prueba de la barbarie de Rosas y su gobierno e influir en la realidad del momento– con los años se vuelve, junto a los *Martín Fierro*, hito vital de la literatura y la política del XIX.

Narrando la vida de Facundo Quiroga, caudillo fundamental de las luchas civiles, Sarmiento atacaba a Rosas y a un tipo de país opuesto a su ideal modelo europeo, citadino y culto, ejemplo y base de «la civilización».

151. Arma arrojadiza constituida por tres bolas de piedra unidas por sogas.

152. Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires, durante las guerras civiles que enfrentan caudillos contra el poder centralista del puerto metropolitano, toma el poder del país entre 1835 y 1852. Gobierno violento, acaba con la lucha de facciones a fuerza de armas y, pese a que se denomina federal (modelo de nación que propugnaba una relación horizontal entre las diversas provincias, con gran autonomía) y declara enemigos del país a los unitarios (de un proyecto centralista afincado en la capital), a quienes con sus *mazorqueros* ataca, termina consolidando el modelo centralista. La figura de Rosas está plagada de imágenes violentas, construidas, sobre todo, desde la literatura del siglo XIX que se vuelve referencia obligada. Aunque divididos como «federales» o «unitarios», siempre en relación a Rosas, como marca el mismo Sarmiento, la diferencia nominativa deja de tener sentido real como modelo, pues se termina destruyendo toda posibilidad de igualdad entre las regiones.

153. D. F. Sarmiento, *op. cit.*, 2006.

El *Facundo* representa la historia como un progreso, como una modernización interrumpida por la catástrofe del caudillismo, que desarticulaba el sentido, la unidad nacional. [...] Escribir en Sarmiento es ordenar, modernizar; pero a la vez es [...] transcribir la palabra (oral) del otro, cuya exclusión del saber (escrito) había generado la discontinuidad y la contingencia del presente.¹⁵⁴

Facundo... es una combinación libre de ensayo sociológico, tratado histórico y análisis político, con pasajes narrativos o arengas panfletarias.

Para Sarmiento, la civilización alcanzada por la Metrópoli –y que debía expandirse al resto del país– estaba siendo fatalmente destruida por caudillos como Quiroga o Rosas, cuya esencia estaba marcada por su carácter de gauchos.

Desde el determinismo geográfico,¹⁵⁵ Sarmiento intenta demostrar cómo las poco exigentes actividades pastoriles –que a la vez obligan a grandes desplazamientos por inmensos territorios–, la gran distancia entre los habitantes –que impide una sociabilidad constante que solo grandes conglomerados sociales como las ciudades permiten desarrollar generando civilización–, la falta de necesidades –de bienes de consumo, de servicio, culturales–, así como el constante enfrentamiento por la simple supervivencia con los siempre acechantes indios salvajes, van configurando un mundo bárbaro¹⁵⁶ que sería el que ha tomado con Rosas el poder, destruyendo lo mejor del país, y contra el que había que combatir.

Es el de Sarmiento el discurso de grupos hegemónicos eminentemente porteños, que ven solo en Europa la civilización. El mundo del gaucho está fuera del mundo que gira y cambia hacia la definitiva modernidad.¹⁵⁷

El incivilizado gaucho pintado por Sarmiento deviene en personaje seco, callado, cercano al animal cazador, instintivo y pendenciero. Hay tipos como el *rastreador*, de «dignidad reservada y misteriosa» –capaz de seguir un huella entre miles, de leer en el viento y en la tierra el paso de los seres–; el *baqueano*,

154. Julio Ramos, *op. cit.*, p. 43.

155. El mismo que le llevará a afirmar que por sus mismas condiciones geográficas, Argentina debía ser unitaria y no federal.

156. Podemos encontrar aquí también una lucha discursiva entre bandos por apoderarse de significaciones. Mientras que Sarmiento señalaba la barbarie de Facundo, Rosas y su mundo rural, el gobierno de Rosas señalaba como «salvajes» a sus enemigos, a los que agrupaba en «unitarios», en consignas como «¡Viva la Confederación Argentina! ¡Mueran los inmundos, salvajes, asquerosos unitarios!». Sarmiento tiende a usar «salvajes» para referirse a los indígenas, mundo sí totalmente exento de lo humano. Sobre las consignas rosistas, ver Jorge B. Rivera, *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 73.

157. Es Sarmiento uno de los propulsores de la necesidad de atraer inmigrantes europeos para sanear el país. En uno de sus cuentos, Fontanarrosa expone la hipótesis de que también los gnomos llegaron a Bariloche, en la Patagonia argentina, traídos por él. Roberto Fontanarrosa, «Gnomos en Bariloche», en *El rey de la Milonga...*, p. 18-24.

«modesto y reservado», –conocedor de todo el territorio, topógrafo total–; el *gaucho malo* –perseguido por la justicia, viviendo en el monte, temido y respetado por los demás gauchos–; o el *cantor* –remedo de juglar medieval, que canta crónicas, costumbres e historias, de poesía «más narrativa que sentimental»–.¹⁵⁸ «El gaucho estima, sobre todas las cosas, las fuerzas físicas, la destreza en el manejo del caballo, y, además, el valor»,¹⁵⁹ junto al manejo del cuchillo –el *facón*–, que reluce a cada instante debido a los «hábitos pendencieros» que generan una esgrima que suele marcar sin matar (como a res) al contrincante.

Frente a estos arquetipos sarmentinos, que se mantienen hasta la actualidad dentro del imaginario constitutivo del gaucho como personaje, Fontanarrosa construye buena parte del carácter paródico de Inodoro Pereyra, desde la antítesis bufonesca –opuesta al modelo– hasta la reafirmación exacerbada del modelo.

Pereyra tiene tales dotes de *rastreador* que en el capítulo «Episodio salvaje y unitario»,¹⁶⁰ al aproximarse un carruaje, el oído pegado al suelo, puede afirmar con total seguridad «es un coche con cuatro cabayos... Adentro viene un militar... ¡Un general... por el laterío de las charreteras». Al encontrarse con los ocupantes del coche, Inodoro demuestra su capacidad como *baqueano*, al insistirles que varíen su curso dadas las malas condiciones del camino. Quien viaja en la carreta es Facundo Quiroga, camino a la histórica emboscada donde murió en 1834. Por no hacerle caso a Pereyra –como realmente se negó a tomar en cuenta las advertencias que mucho le hicieron– su destino se torna inevitable (lámina 2, p. 69).¹⁶¹

Asimismo, Inodoro ocasionalmente tiene, cuando lo requiere la narración y sin que haya una justificación previa o un pasado que lo explique, un hálito de *gaucho malo*, perseguido por la policía o el ejército, casi dando por sobreentendido que si se es gaucho, algo se debe a la justicia.¹⁶² Así, en el lar-

158. D. F. Sarmiento, *Facundo*..., p. 49 a 76.

159. *Ibid.*, p. 69.

160. R. Fontanarrosa, *20 años*..., p. 91-93, nótese cómo el autor juega con los diversos significantes en el simple título: Correspondiendo a la segunda etapa del personaje –cuando desarrolla aventuras folletinescas en varias planchas por publicación y con episodios que se pueden suceder en varias entregas– el término «unitario» sirve –junto a su acepción respecto a los centralistas del siglo XIX– para definir una serie de televisión de capítulos autónomos en el relato, autoconclusivos. De la misma manera, el «salvaje» puede referirse, además del término sarmentino, al adjetivo excitante que acompaña a las aventuras de consumo masivo, con el «salvaje oeste» como referencia inmediata.

161. En la historieta no se explicita el nombre de Facundo, pero las múltiples referencias a lugares o personajes son suficientes datos para un público que comparte referencias y formación. Nuevamente, como en buena parte de *Inodoro Pereyra*, el efecto humorístico funciona y se potencia en la específicamente argentina comunión de códigos, tanto de información como de sentido.

162. Dice el gaucho Martín Fierro «Él anda siempre jugando, / siempre pobre y perseguido; / no tiene cueva ni nido, / como si fuera maldito; / Porque el ser gaucho... ¡barajo! / El ser gaucho es un delito», J. Hernández, *Martín Fierro*..., p. 110.



Lámina 2. «Episodio salvaje y unitario», en *20 años con Inodoro Pereyra*, p. 92.

go episodio «El desierto inconmensurable, abierto»,¹⁶³ un inicial encuentro con soldados que lo llaman para averiguarle como gaucho de «cencia» cómo funciona una «arma nueva que es una temeridá de dañina» secuestrada a los indios —una *boleadora* que Pereyra arroja como «demostración práctica»— será el inicio de una larga lucha contra el ejército que concluirá con Pereyra prófugo de la justicia yendo a vivir con los indios.

Cantor también es Pereyra, muchas veces subvirtiendo temas de moda, o sacándolos de su contexto de significación.¹⁶⁴ Con el paso del tiempo y la evolución de la historieta, cuando el personaje se aleja del registro eminentemente paródico y del posterior aventurero para consolidarse en los juegos intertextuales, se volverá patético intérprete, casi siempre criticado por sus malas rimas y pésima interpretación.

Elemento definitorio esencial del gaucho es su actividad vinculada al ganado: pastoreo, arreo, carneo... En su etapa paródica —de constantes encuentros con personajes externos—, Pereyra no se cruza con ninguna vaca. En el inicio de sus aventuras folletinescas, se lo ve conduciendo un gran arreo de 32.500... gallinas (lámina 3, p. 71).¹⁶⁵ En sus 35 años de existencia, nunca Pereyra dirige una partida vacuna y, alguna de las veces que lo intenta, al enterarse las rumiantes que han de ir a pie, hacen valer el voto de mayoría y se niegan.

También en *Facundo...*, Sarmiento afirma que «el caballo es una parte integrante del argentino de los campos; es para él lo que la corbata para los que viven en el seno de las ciudades».¹⁶⁶ El animal deviene también símbolo del carácter trashumante del gaucho. En su primera época, Pereyra tiene al caballo como accesorio de movilidad, pero desde el abandono de su período de aventuras se vuelve radicalmente sedentario y el caballo desaparece. Sin embargo, Pereyra suele definirse profesionalmente como domador, aunque siempre —gag recurrente— cualquier intento termine en ser arrojado con violencia del lomo del animal (lámina 4, p. 72).¹⁶⁷

Rondando los arquetipos y elementos constitutivos del gaucho, el personaje de Inodoro Pereyra en su tendencia paródica no se define con rasgos fijos. De un episodio a otro puede pasar de excelente a pésimo cantor, de gaucho malo a actor de *troupe* popular, o de amigo y consultor de los indios a víctima del saqueo de la turba salvaje. Si en la primera plancha, la de 1972, Pereyra se negaba a escapar de la ley huyendo a los toldos, para no copiar lo que hizo

163. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 97.

164. Como cuando, para serenar a una Soledad, hija de patrón, le canta «para saber cómo es la Soledad», canción entonces famosa en las versiones de Leonardo Favio y de Almendra —grupo precursor del rock argentino—, que trata de la muerte y la amistad.

165. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 60.

166. D. F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 68.

167. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 340.



Lámina 3. «Las gayinas son ajenas», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 60.



Lámina 4. «¡Ahí viene el fuerte!», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 340.

Martín Fierro, tiempo después se muda allí sin chistar: el personaje se mueve en la ambigüedad a veces contradictoria de su historia particular, pero coherente en la figura general. Cuando el personaje abandone su acento paródico, tenderá cada vez con más fuerza a volverse antítesis del gaucho descrito por Sarmiento: será mal rastreador, baqueano ignaro, mal cantor, pésimo jinete. Coincidirá, sí, en ser «vago y malentretenido».

Pereyra corrobora, solo en principio, la soledad e inmensidad de la pampa. Su gran compañero de diálogos es un perro que habla, Mendieta, que en la primera época de la historieta producía el asombro de quienes lo oían. Junto al perro está Eulogia, la mujer con la que está amancebado y con quien casi siempre mantiene disputas caseras. Junto a ellos, los animales del rancho, personajes de reparto que cada vez aparecen con mayor frecuencia: las gallinas el chanco, alguna que otra vaca.

Pero paradójicamente, ante esta soledad primordial, muchas veces explicitada por el personaje, son múltiples y muy variados los personajes que atraviesan el lugar, desde loros e indios en malón, policías y vecinos distantes, hasta personajes de historieta, extraterrestres, políticos o turistas. El mundo tiende a desbordar el rancho de Pereyra y, es frente a él, que casi siempre opera la «sabiduría criolla». De manera gradual, ante la imagen arquetípica del gaucho, Pereyra va componiendo una figura más autónoma, más polifacética, y la presencia externa será clave en este cambio.

Respecto a Sarmiento y su discurso de civilización y barbarie, Fontanarrosa los toma de tanto en tanto, ironizando y subvirtiendo su significado. Enfrentando en combate mortal a un indio en las tolдерías, al dejar en suspenso la aventura el narrador grita: «¡Dos civilizaciones, dos barbaries frente a frente! ¡Inodoro y Mendieta se juegan la permanencia en los toldos! ¿Qué sucederá? Eso ¿Qué sucederá? Apabullante incógnita».¹⁶⁸ Las diversas significaciones de ambos términos, modificadas durante el tiempo, son trastornadas quitándoles su oposición radical, incluso poniendo en cuestión el paradigma diferenciador que consideraba al gaucho y el mundo rural como barbarie, y excluyendo como salvaje a lo indígena de lo humano. En Sarmiento, el conflicto político está restringido a aquello que tiene raíz latina. Fontanarrosa usa la frase dicotómica como muchas veces suele ser tomada en la cultura masiva: muletilla vaciada de significación contextualizada.

De cierta manera, sin desearlo y volviéndose paradoja de su discurso europeizante, Sarmiento señala al gaucho como lo inevitable. No solo porque una fatal geografía parecería perfilarlo.¹⁶⁹ Al dibujar a Facundo y su mundo, los

168. *Ibid.*, p. 118.

169. Esto, a pesar de que Sarmiento al tiempo propone para el avance civilizatorio la migración europea y el desarrollo de la agricultura, que obliga al trabajo estable y mancomunado, en oposición a la ganadería trashumante.

denosta pero es sobre ellos de quienes habla al pensar la Argentina; son prácticamente nulas las descripciones de la ciudad y sus habitantes, apenas y con suerte europeos de ultramar. El segundo capítulo del *Facundo*, donde busca hacer un marco sociológico del país, «Originalidad y caracteres argentinos», está solo dedicado a explicar al gaucho. Evocada como lo bueno y civilizado, la ciudad siempre aparece distante. Esta conciencia se llega a explicitar con afirmaciones como «el espíritu de la pampa está allí en todos los corazones; pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho. Sobre este error nacional viene un plagio europeo»; es ante ello que la inmigración europea torna «el elemento principal de orden y moralización». ¹⁷⁰ El gaucho, en este sueño, sobra.

«No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda, es lo único que tienen de seres humanos», dice Sarmiento en 1861 al futuro presidente Bartolomé Mitre. ¹⁷¹ Para este hombre nacido en el interior, ¹⁷² las rebeldías de los caudillos independentistas debían ser –y fueron– ahogadas a fuego y sangre. ¹⁷³

Con el fin de la guerra civil y la eliminación de los caudillos –en plena consolidación del Estado-nación y del modelo capitalista moderno–, el gaucho tenía solo dos utilidades: mano de obra en las haciendas o soldado en la lucha contra los indígenas en la frontera civilizatoria. En 1857 se aprueba la «Ley de vagos y mal entretenidos» que contra la «mendicidad ilícita» permite detener a quienes no tengan profesión, trabajo o renta estables para vivir, así

170. D. F. Sarmiento, *Facundo*..., p. 201 y 314.

171. «Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Bartolomé Mitre en 1861, en la que Sarmiento le pide a Mitre un cargo en el Ejército y le aconseja no economizar sangre de gauchos», en *Biblioteca Escolar de Documentos Digitales Educ.ar*, <http://bibliotecaescolar.educ.ar/sites/default/files/III_11.pdf>, Fecha de consulta: 12 de octubre de 2011. Fue Mitre quien, entre otras cosas, impulsó la Guerra de la Tripe Alianza, por la cual Argentina, Brasil y Uruguay –obedeciendo a demandas europeas y evocando la civilización y la libertad (como actualmente se hace para destruir Libia o invadir Irak o Afganistán)– atacaron y destruyeron al Paraguay.

172. Así definidos quienes no son de Buenos Aires.

173. «Tengo odio a la barbarie popular... La chusma y el pueblo gaucho nos es hostil... Mientras haya un chiripá no habrá ciudadanos, ¿son acaso las masas la única fuente de poder y legitimidad? El poncho, el chiripá y el rancho son de origen salvaje y forman una división entre la ciudad culta y el pueblo, haciendo que los cristianos se degraden... Usted tendrá la gloria de establecer en toda la República el poder de la clase culta aniquilando el levantamiento de las masas», Carta de Sarmiento a Mitre de 24 de septiembre de 1861; en «Niños de 6to y 7mo grado estudian a Sarmiento y reclaman al gobierno de la CABA dejar de cantar su himno», Buenos Aires, septiembre 2012, en *Comunicación popular web*, <<http://comunicacionpopular.com.ar/ninos-de-6to-y-7mo-grado-estudian-a-sarmiento-y-reclaman-al-gobierno-de-la-caba-dejar-de-cantar-su-himno/>>. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2012.

como a los que teniéndolas no se dedican a ellas o frecuentan casas de juego o pulperías –el lugar de encuentro de los habitantes de las zonas rurales–. Portar armas –como el facón, implemento imprescindible para el gaucho– también eran comprendidas como pruebas de delincuencia.¹⁷⁴ casi todos los rasgos del gauchaje. La misma ley que propició Sarmiento es la que inicia las desventuras de Martín Fierro, gaucho insignia, padre –laureado así muy posteriormente– de la identidad nacional moderna argentina.¹⁷⁵

Cómo señala Josefina Ludmer, aquí se evidencia cómo un tipo de ley, estatal, regentada desde la urbe, se impone y violenta a otra, tradicional, no escrita y vivida por la población rural, de códigos disímiles, donde valores como el coraje o la destreza son importantes.¹⁷⁶

El concepto de «vagos y malentretidos», que venía desde la Colonia, ya comenzó en Argentina a ser reglamentado hacia 1822, con la intención de engrosar las filas de los ejércitos patriotas: héroes hechos a empujones. Buena parte de las tropas libertadoras fueron forzadas a participar en la lucha. Hacia 1857 la ley sirvió para enrolar fuerza de trabajo a las cada vez más amplias extensiones de tierra privadas y, sobre todo, llevarla como carne de cañón para la «Conquista del Desierto», la inmensa campaña militar dedicada a invadir y ocupar la pampa y la Patagonia, exterminando a sus habitantes mapuches y tehuelches. Hasta entonces, existía una inestable frontera invisible entre el territorio conquistado por la nación –ya sea urbano-civilizado o rural-bárbaro– y ese de los indios salvajes a los que la Campaña tenía por meta acabar. Dentro del imaginario instituido, los indígenas se limitaban a ser horda externa –nunca pueblos invadidos desde la conquista española– que atacaban estancias y ciudades en grandes partidas, malones.

«¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte!», dice Sarmiento del gaucho.¹⁷⁷ Preguntado sobre qué es lo que más le gustaba dibujar en sus historietas, Fontanarrosa decía irónico que la pampa:

174. «Se aprobó la ley de vagos y malentretidos», en 1857, *el Bicentenario*, diario apócrifo de la etapa fundacional, directores del proyecto: Daniel Flores y Cecilia Fumagalli, Buenos Aires, 2010, en *Bicentenario de la Nación Argentina*, <http://www.bicentenario.argentina.ar/includes/lector/index.php?anio=1857&url=http%3A%2F%2Fwww.bicentenario.argentina.ar%2Fadvf%2Fdocumentos%2F4c4f136a3f0a5.pdf>. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2012.

175. Será durante la presidencia de Sarmiento (1868-1874) que el ficcional Fierro sufra su servicio. Estando en la frontera, registra el poema la llegada –un ministro, o qué sé yo, / que le llamaban don Ganza– del ministro de guerra de Sarmiento, en *Martín Fierro*, p. 84.

176. Josefina Ludmer, «El género gauchesco», en Roberto González Echevarría, edit., *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I, *Del descubrimiento al modernismo*, Madrid, Gredos, 2006, p. 614 y s.

177. D. F. Sarmiento, *Facundo...*, p. 52.

«Mirá, hacé una línea horizontal... Acabás de dibujar la pampa tal como la dibujaría yo. Una línea. Y chau».¹⁷⁸

Es significativo la ubicación del hogar de Pereyra, referencializable por el paso del malón: el límite más distante del mundo moderno, al tiempo frontera del territorio ignoto de los salvajes: entre el espacio conquistado por la Argentina oficial y ese indígena que aún sobrevive en el siglo XIX y que, de tanto en tanto, ataca. Frontera invisible, interminable, indelimitable. Por el rancho de Pereyra pasan los pueblerinos y la gente del mundo civilizado, pero también recurrentemente los indígenas camino a sus correrías. Este gaucho está siempre oscilante entre el mundo que bordea la «civilización y barbarie», por un lado, y el «salvajismo», por el otro. A medida que Pereyra se afirma en el carácter de «sujeto común», esta ubicación podrá producir múltiples significaciones.

La guerra al indígena cumplió en Argentina varias funciones: al acabar con este, amplió el territorio para la explotación productiva, a la vez que terminó con la forma la vida que justificaba al gaucho. Los que no mueren en la frontera, encuentran al regresar la tierra alambrada.

El gaucho real, el que cruzaba la pampa, deja de tener cabida en el nuevo modelo de país. El trashumante se topa con los cercos que cortan la extensión infinita y, poco a poco, en silencio –al contrario del indio, muerto a tiros– va dejando de existir.

Pereyra habita como contexto base un tiempo impreciso y dúctil, en principio ubicando entre el fin de las luchas de caudillos o la conclusión de la Guerra del Desierto. El personaje no tiene un pasado trazable, e indistintamente puede referirse a cuando luchó con un caudillo, estuvo en las montoneras que lucharon contra Sarmiento o fue parte de la tropa del ejército conquistador de Roca:¹⁷⁹ apoyando un gag, su cronología puede cambiar con soltura, ciclo de vida del gaucho arquetípico y no del suyo particular.

Así, puede en un momento estar en la época rosista (1835-1852) y gritar «¡VIVA LA SANTA FEDERACIÓN. MUERAN LOS SALVAJES UNISEX!» ante lo que piensa un mazorquero¹⁸⁰ y resulta ser un Papá Noel petiso (lámina

178. R. Braceli, *op. cit.*, p. 41.

179. El general Julio Argentino Roca (1843-1914), antes de llegar a ser presidente argentino por dos ocasiones, a partir de 1877 encabezó la etapa definitiva para el éxito de la Campaña del Desierto, campaña ofensiva que terminó por destrozar y vencer a los indígenas de la Patagonia, cediendo sus territorios a integrantes de la élite ganadera y agraria.

180. Los mazorqueros, nombre dado por los opositores a Rosas a los integrantes de la «Sociedad Popular Restauradora», eran un grupo de apoyo al gobierno rosista, fuerza parapolicial de choque y represión a los opositores. Sobre ellos se construyó toda una mitología de sanguinaria brutalidad, como ejemplifica Esteban Echeverría, *El matadero*. Solían vestir y usar cintas de color rojo como insignia representativa. La cinta llegó a ser obligatoria entre los ciudadanos que querían evitar problemas con las patotas violentas. Gritar consignas antiunitarias se hacía otra garantía de seguridad. En *Facundo...*, Sarmiento intenta argumentar las causas por

5, p. 78);¹⁸¹ relatar cómo un eternamente sufrido conscripto de fortín de frontera al desertar fue «despenado» por los salvajes –vive en las tolderías entre fiesta y amores– (avanzada la segunda mitad del siglo XIX); referirse a la consigna de poblar las Patagonia¹⁸² –aclarando que él hace lo que puede con las chinas de alrededor–, o asegurar haber formado parte de las montoneras del «Chacho» Peñaloza (1852-1863).¹⁸³

Pero ya en las primeras planchas se exagera la ambigüedad temporal. Así pasan huyendo «hacia el mero sur» dos combatientes de la Revolución mexicana (iniciada en 1910),¹⁸⁴ o aparece una prototípica familia contemporánea de turistas norteamericanos (lámina 6, p. 79).¹⁸⁵ Con el desarrollo de la historieta, como veremos más adelante, el tiempo histórico del gaucho es casi dejado de lado y la realidad más cercana y contemporánea, con sus problemáticas y exigencias, se torna –referida casi siempre de manera implícita– el motor de la narración.

Respecto a esa ambigüedad temporal, cuenta Fontanarrosa cómo al comenzar a desarrollar las historietas de *Pereyra* y *Boogie*, el historietista Quino «me hizo ver el agobio que produce, por ejemplo, sostener por años un personaje [...] seguí el consejo de Quino: ser lo más libre posible de entrada para no ajustarme al encadenamiento, al cautiverio que significa ajustarse a una evolución cronológica [...] tiré al diablo la evolución cronológica, que restringe tanto, y apelé de entrada al absurdo».¹⁸⁶ Es el absurdo, asimismo, el que permite la irrupción de personajes imposibles o temáticas drásticamente ajenas.

las que los pueblos y grupos salvajes se ven seducidos para él a inclinarse al color rojo para sus símbolos.

181. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 40.

182. Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el renegau* 25, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2006, p. 6. Patagonia vacía de humanos aunque no de indios para los ideólogos de la Campaña del Desierto, y que Sarmiento sueña pueblen europeos.

183. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 124. «El Chacho» Peñaloza –que comenzó su carrera como oficial de milicias de Facundo Quiroga– fue uno de los últimos caudillos que luchó contra la corriente centralista de Buenos Aires. La última rebelión de Peñaloza se sucede con Sarmiento de gobernador, siendo este designado «Director de la Guerra» contra Peñaloza. Ante el consejo de Sarmiento al entonces presidente, Bartolomé Mitre declaró delincuentes a los montoneros, quitándoles en carácter de enemigos políticos y permitiendo la represión policial. En su defensa, José Hernández escribirá «La vida del Chacho».

184. Roberto Fontanarrosa, «Milonga para Guadalupe Posadas», en *20 años...*, p. 32.

185. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 42.

186. R. Braceli, *op. cit.*, p. 37 y 39, respectivamente.

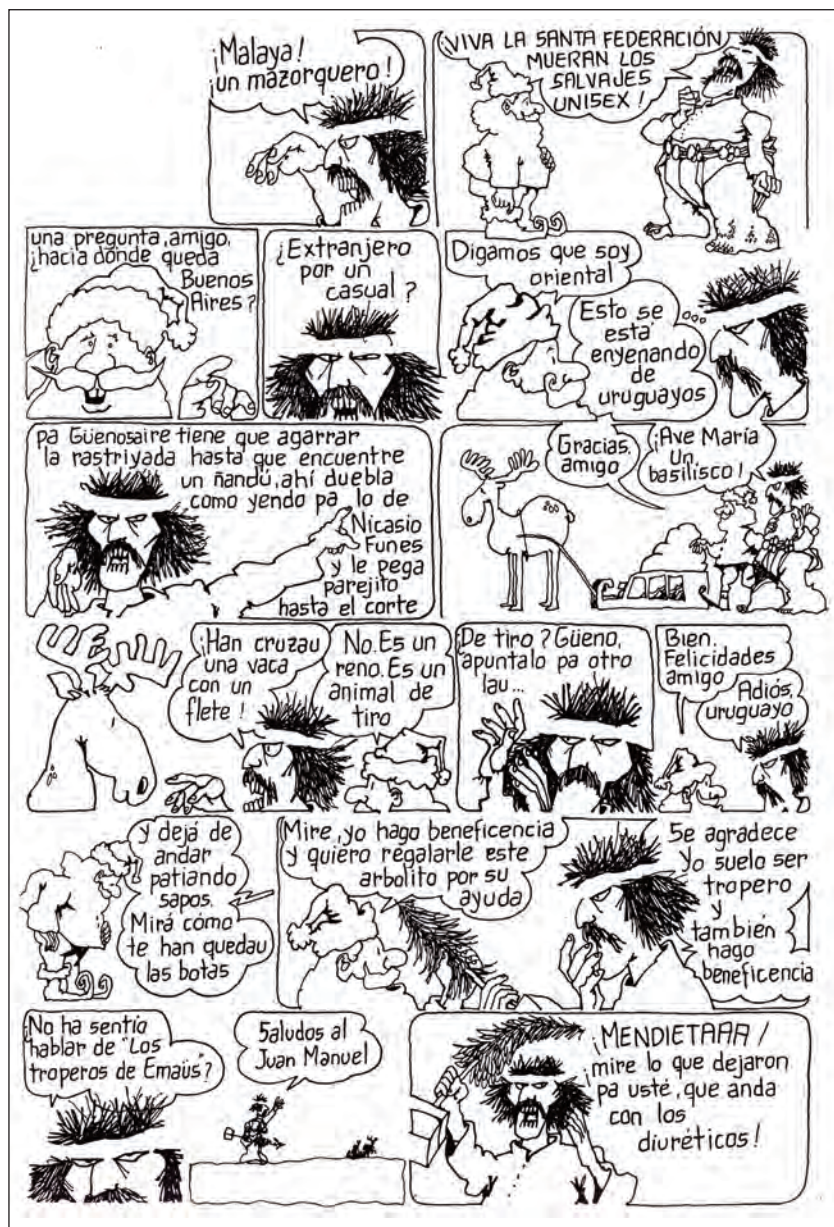


Lámina 5. «El mazorquero de navidad», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 40.



Lámina 6. «¿Dónde vas, gringo?», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 42.

EL GAUCHO LITERARIO

Paralela y, en mucho, autónoma a la realidad del gaucha, a través del siglo XIX se desarrolló una literatura que los convierte a él y a su entorno en personajes principales, les inventa un tipo de voz, de expresividad, de dialecto y léxico, de perspectiva: la poesía gauchesca.

El fenómeno inicia en la época en que se consolida la independencia de España,¹⁸⁷ cuando la tradicional figura del gaucha semisalvaje para la ciudad pasa a ser por un tiempo héroe libertario.

La gauchesca es un estilo de poesía popular creada inicialmente para el consumo de gauchos y combatientes. Bartolomé Hidalgo (1788-1822), uruguayo, compondrá cantos, «cielitos» que llaman a la lucha¹⁸⁸ o diálogos donde gauchos charlan en verso y reflexionan sobre conflictos del naciente país, tales las luchas entre facciones y caudillos. Como precursor, Hidalgo marca muchos de los parámetros sobre los que se construye esta poesía, género particular y popular que marca a toda la región.

Significativamente, esta literatura es generada casi siempre desde espacios letrados y urbanos, aunque sus autores hayan vivido en el campo o estado en contacto con gauchos y campesinos. Como señala Ángel Rama,¹⁸⁹ una de las características clave de la gauchesca es la construcción de un lenguaje que aparenta reproducir la forma de expresión natural de los gauchos pero que es total creación literaria. Rama señala cómo actualmente es imposible conocer el habla y las creaciones poéticas de los gauchos reales del siglo XIX, pues, marginales, nunca tuvieron un registro que los perpetúe. Aunque creado a partir del habla real, el dialecto gauchesco, inventado, con el tiempo alcanza tal legitimidad que se convierte en código fijo. Los autores terminan cumpliéndolo y afirmándolo a rajatabla. Lenguaje inventado que se canoniza y se vuelve margen y marco.

Jorge Luis Borges agrega que la misma perspectiva de la poesía gauchesca es ajena al cantor campestre, que no busca reafirmar intencionalmente su voz y carácter rural, ni canta a lo que por naturalizado le es indiferente.

187. Con el Cabildo Abierto de mayo de 1810 como hito inaugural, los combates contra España —que llegan a Chile y Perú— se mezclan con las luchas entre grupos internos, afectos al rey o con intenciones autonómicas. Apenas en 1853, con la Constitución Nacional, se consolida un territorio unificado.

188. «Ellos dirán: Viva el Rey; / nosotros: La Independencia, / y quiénes son más corajudos / ya lo dirá la experiencia [...] Cielito, cielo que sí, el Rey es hombre cualquiera, y morir para que él viva / ¡la puta...! Es una zoncera». B. Hidalgo, «Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata» (1819), en Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 4-5.

189. Ángel Rama, «El sistema literario de la poesía Gauchesca», prólogo a *Poesía gauchesca*, p. IX-LIII.

Para Borges, la poesía gauchesca, «uno de los acontecimientos más singulares que la historia registra», se construye sobre una diferencia esencial entre los payadores populares y los poetas gauchos: los segundos crean, sobre la base de una oralidad existente, pero excediéndola sobremanera, en un «lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales».¹⁹⁰

Es sobre esta base que se genera parte del habla vernácula artificial que para los 60 del siglo XX cobró auge en la cultura de masas y que *Inodoro Pereyra* parodió. Junto a una remarcada deformación de términos, están combinadas una retórica rimbombante y una aparente filosofía de vida (lámina 7, p. 82),¹⁹¹ que en su etapa inicial *el renegau* –y el narrador que acompaña su devenir– de tanto en tanto exacerban.

Si Rama insiste en separar al gaucho histórico del literario, al ser dos fenómenos autónomos, Borges festeja la originalidad del género, inexistente en otras regiones del mundo donde existen tipos sociológicos similares. «Si hubiera existido el dialecto gauchesco [...], la poesía de (José) Hernández sería un *pastiche* artificial y no la cosa auténtica que sabemos».¹⁹²

La gauchesca como producto cultural estuvo hecha para el consumo de la población marginal de los campos o migradas a las ciudades, masas muchas veces analfabetas. Con frecuencia era leída en bodegas o pulperías por los mismos dueños de comercio como estrategia para atraer a una atenta clientela y, memorizada por los parroquianos, para cantarla o recitarla.

En un complejo fenómeno cultural, esta forma inventada fue legitimándose hasta influir y modificar el habla misma. Mucho del actual decir folclórico o la construcción de una «filosofía gaucha» surgen de este mundo inventado.

Mientras una gauchesca recreaba al personaje como un sabio popular, o lo pintaba en sus luchas y vivencias, otra podía burlarse del personaje como paisano que en su ignorancia no alcanzaba a decodificar ciertas formas sociales o producciones culturales, generalmente ligadas al «alto» saber urbano. Esta entrada busca hacerlo figura cómica, vista desde cierta superioridad. Estanislao del Campo (1834-1880) se acerca a esta vena más humorística con su «Fausto Criollo»,¹⁹³ en el que un gaucho, –desde una simpleza incapaz incluso de distinguir realidad y representación– relata a otro la obra clásica, a cuya repre-

190. Jorge Luis Borges, *El «Martín Fierro»*, Buenos Aires, Alianza / Emecé, 1983, p. 16.

191. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 30. Plancha publicada durante los años de la dictadura militar de 1976-1983, los dos últimos párrafos hacen referencia directa a la canción «Compañera», del compositor Daniel Viglietti, que versa sobre el interrogatorio a la pareja de un guerrillero buscado por las fuerzas represivas.

192. J. L. Borges, *op. cit.*, p. 17; véase así mismo Jorge Luis Borges, «La poesía gauchesca», en *Obras completas 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 179-197.

193. Estanislao del Campo, «Fausto» (1866), en Jorge B. Rivera, comp., *op. cit.*, p. 147-186.



Lámina 7. «Silencio y muerte de un mamboretá», en *20 años con Inodoro Pereyra*, p. 30.

sentación asistió en un inaugurado Teatro Colón, pensando que ha asistido a la aparición del demonio.

Durante su período de aventuras, *Inodoro Pereyra* le da una segunda vuelta de tuerca a esa mirada superior. El personaje se encuentra en mitad de la pampa un teatrino que inicia una representación de títeres donde un gaucho es atacado a palos por un diablo. Como Quijote –inevitable referencia–, Pereyra se enfrenta al diablito de cartón piedra, para terminar decapitándolo (lámina 8, p. 84).¹⁹⁴ Con el desarrollo de la aventura se descubre que el diablo verdaderamente fue ultrajado por el hecho y busca venganza. La aventura llegará a la posesión demoníaca. Las supersticiones criollas no solo se aceptan sino que son reales, mundo rural donde existen aparecidos, basiliscos o luces malas. Esto no excluye que en otro episodio, integrado Pereyra a una *troupe* teatral, sea atacado por una confundida turba enardecida al representar el papel de malo.¹⁹⁵

El desarrollo de la literatura gauchesca atraviesa todo el siglo XIX. En ella pueden ubicarse los grandes conflictos políticos de la época. Muchos autores usan esta poesía para defender o apoyar a un bando. Mientras Hidalgo se afirma en los cantos contra los «godos»,¹⁹⁶ las luchas independentistas o lo inaceptable de las luchas fratricidas tras tanto sacrificio, Hilario Ascásubi (1807-1875) se dedica a atacar desde el exilio al gobierno de Rosas¹⁹⁷ narrando entre versos las atrocidades de los mazorqueros o el diálogo de gauchos que se unen a la lucha armada opositora. Las obras cumbres de la poesía gauchesca *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández (1834-1886), denuncian un sistema injusto, que lleva al gaucho a rebelarse ante el abuso de un poder que lo empuja a la muerte o a la ilegalidad.¹⁹⁸

Desde su primera publicación, *El gaucho Martín Fierro* se convirtió en la Argentina en un fenómeno de masas inédito por su alcance. Miles de copias fueron vendidas y la demanda se mantenía. Con el tiempo se transformó no solo en el poema gauchesco más famoso, sino casi en excluyentemente primor-

194. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 142.

195. *Ibid.*, p. 209-210.

196. «Godos» se denominaban en el Río de la Plata a los españoles.

197. Señala E. Martínez Estrada cómo Juan Manuel de Rosas es «casi totalmente la historia y la literatura argentinas» del siglo XIX, lo que se evidencia al recorrer la producción literaria insigne de Argentina del período. E. Martínez Estrada, «La literatura y la formación...», en S. Sosnowski, comp. *Lectura crítica de...*, t. 2, p. 22-53. La presencia de Rosas se hace inevitable como hito: *Facundo...*, de Sarmiento, o «El matadero», de Esteban Echeverría (en Mario Benedetti y Antonio Benítez Rojo, coord., *Un siglo del relato Latinoamericano*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 103-119) –dos referencias claves de la literatura culta del siglo XIX– están hechos directamente como ataque y denuncia al gobierno del caudillo bonaerense.

198. J. Hernández, quien había luchado junto a un caudillo hacia los fines de la guerra civil, vivió en el exilio. Tuvo una línea política federal, aunque opuesta a Rosas.



Lámina 8. «De «El Escorpión Resolana», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 142.

dial. Dice Borges que injustamente la crítica posterior vio a toda la literatura gawuchesca previa –casi un siglo de producción– apenas como antecedente de este poema.¹⁹⁹

En primera persona, *El gaucho Martín Fierro* –el «primer» Martín Fierro–, narra en verso la historia de un gaucho arrancado por el ejército de su placentera y esforzada vida bucólica para llevarlo como tropa a luchar contra los indígenas en la frontera. Tras años de maltrato huye, encuentra su hogar destruido y su familia perdida y acaba por transformarse en un «gaucho malo» que, perseguido, termina por huir a los toldos indígenas para escapar de la ley estatal, acompañado por Cruz, un soldado que de su perseguidor deviene en compañero. La historia vital de Cruz es similar a la de Fierro, solo que fue asimilado por la estructura estatal. Es la ética gaucha –se «pasa al bando» de Fierro en pleno combate, cuando ve el arrojo con que este se defiende de la partida de captura– la que lo devuelve a su esencia. Fuera de la ley, ambos huyen a vivir con quienes obligados por el poder combatían hasta hace poco.²⁰⁰

En los avatares del gaucho, Hernández extiende la lista de males de un Estado que operando en función de grupos de poder, violenta a los más débiles, los castiga y acorrala. «Él nada gana en la paz / y es el primero en la guerra; / no lo perdonan si yerra, / que no saben perdonar; / porque el gaucho en esta tierra / sólo sirve pa votar».²⁰¹ Para Ezequiel Martínez Estrada, el libro incluso borra cierta parte de la violencia ejercida contra el gaucho: «Lo feo que pinta encubre lo más feo que calla. No era lo más malo aquello que describía sino <lo más malo de lo que la censura patriótico-gentilicia le permitía decir>».²⁰²

El «fuera de la ley», que en Sarmiento es casi inevitable resultado de su fatal naturaleza, en Hernández es producto de una violencia externa, casi siempre generada desde el poder estatal. Coincidiendo en muchas de sus caracterizaciones –jinetes notables, guías infalibles, vaqueros de inmensa capacidad–, si el primero caracteriza al gaucho como prueba de barbarie y espera su desaparición como requisito para el advenimiento de la civilización, el segundo lo define como un ser libre y noble, acosado por una estructura estatal que lo explota y hace paria.

199. J. L. Borges, *op. cit.*

200. Históricamente, este fenómeno sucedía con frecuencia: los perseguidos de la justicia estatal cruzaban la frontera civilizatoria para vivir con los indios.

201. J. Hernández, *Martín Fierro*, p. 113.

202. E. Martínez Estrada, citado por Emir Rodríguez Monegal, «El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada», en *Revista Iberoamericana*, vol. 40, No. 87-88, abril-setiembre, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1974, p. 287-302, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2893/3076>>. Fecha de consulta: 14 de octubre de 2011.

En *La vuelta de Martín Fierro*, publicado seis años después, la perspectiva de Hernández ha cambiado drásticamente.²⁰³ La narración inicia con Fierro y Cruz esclavos de indios tan salvajes e inhumanos que al castigar a una cautiva blanca, uno llega a amarrarle las manos con los intestinos de su bebé, asesinado frente a ella. *La vuelta* justifica cualquier violencia civilizatoria. Muere Cruz, y Fierro huye y retorna a una civilización que ha olvidado que lo perseguía. Aunque varios personajes se suceden contando vidas signadas por las injusticias todavía reinantes, el tono es conciliatorio, y la demanda y la expectativa es por equidad. Fierro ya no combate a punta de facón sino de palladas. Como marca Julio Schwartzman, ante una modernización que se consolida, Hernández ha «tomado partido abandonando antiguas convicciones [...] La *Vuelta* es, en gran medida, un intento de enmendar el fin de la *Ida* [...], una retractación [...] Había que corregir la *Ida*, de la que los lectores se estaban apropiando».²⁰⁴ El escenario ya no es el campo abierto, sino la guitarreada de pulpería.²⁰⁵

El fenómeno de la poesía gauchesca representó durante el XIX, desde otra entrada y con otro cariz, la oposición entre civilización y barbarie: lo culto y lo popular. Autores como Esteban Echeverría o Juan Bautista Alberdi –ceranos a las nuevas corrientes literarias e intelectuales europeas, fervientes opositores de Rosas– integran el «Salón Literario», que representa la alta cultura de élite, de acceso y entendimiento para pocos. Los autores gauchescos aportan a la cultura masiva, hecha para un público amplio, muchas veces analfabeto; suelen no presentarse como literatos e incluso –lo hace Hernández– piden benignidad por los «pobres versos» que esperan entretener y, quizás, educar, pero nunca ingresar en el círculo de las artes. Despreciada por los grupos de la élite política e intelectual, la poesía gauchesca es considerada apenas *subliteratura*.²⁰⁶

Esta consideración no es únicamente sobre el tipo de obras, sino respecto al mismo sujeto y mundo que describen: al introducir *El gaucho Martín Fierro*, Hernández advierte que el personaje «Es un pobre gaucho, con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos, y con toda la falta de enlace en sus ideas, en las que no existe siempre una sucesión ló-

203. Hernández apoyó a Julio Argentino Roca, quien desde 1877 había encabezado con éxito la guerra a los indígenas.

204. Julio Schwartzman, «Cuando Martín Fierro fue un gaucho sin vueltas (1873-1878)», en J. Hernández, *Martín Fierro*, p. 16.

205. Pulperías donde se hizo famosa «La ida» con las lecturas en voz alta que hacían los regentes para atraer público.

206. El joven Jorge Luis Borges, perteneciente a una familia acomodada de ascendencia unitaria, cuenta que tuvo que comprar y leer el *Martín Fierro* a escondidas, ante las consideraciones de que era «un libro solo digno de maleantes o gente ignorantes [...], políticamente pornográfico», E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 288. Injustamente señalado como rosista, Hernández era de tendencia federal.

gica, descubriéndose frecuentemente entre ellas apenas una relación oculta y remota»: ²⁰⁷ la diferencia jerárquica entre la cultura citadina, eurocéntrica y, la popular, se acepta y reconoce: la segunda podrá tener su dosis de sabiduría, sobre todo de dignidad, pero inevitablemente es inferior.

Esta misma jerarquización desvalorizante puede ser proyectada a la actualidad en el caso de la historieta –de la que *Inodoro Pereyra*, por supuesto, es nuestro primer ejemplo–, casi nunca reconocida en espacios académicos o de élite cultural como arte legítimo, sino como producto menor, casi siempre «infantil» en comparación a otras ramas como la literatura o la plástica.

La superioridad de lo occidental-civilizado entre cultos y populares del siglo XIX fue asumido sin cuestionamientos. Sarmiento reconoce que la realidad nacional «tiene su costado poético, y facies dignas de la pluma del romanticista» pero, ante todo, «Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en nuestras sociedades americanas, es la que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia». ²⁰⁸

Pero la gauchesca, despreciada por «popular» por las élites del siglo XIX –y que como señala Ángel Rama no tendrá continuidad significativa en el XX–, cuando sea necesaria y funcional pasará a convertirse en marca de nación y pertenencia, y *Fierro* estará en la cumbre.

EL GAUCHO INSTITUCIONAL (INVENTANDO TRADICIONES)

A inicios del siglo XX, el gaucho como sujeto social ya había desaparecido, muerto, migrado o asimilado como trabajador asalariado en el campo. ²⁰⁹ Los poco indígenas quedan reducidos a insignificante expresión.

Pero, en apariencia profundamente paradójica, es entonces que el gaucho es transformado en figura emblemática de la nación: cuando la modernidad capitalista que se fue instalando en el país durante el siglo XIX lo acorraló y destruyó definitivamente, y no existía el más mínimo riesgo de que reclamara su derecho a existir, ni siquiera como encarnación del paradigma. Como señala Rosalba Campra, «numéricamente menos relevante que el indio, carente de

207. J. Hernández, «Prólogo», en *El gaucho Martín Fierro*; Carta al Señor D. José Zoilo Miguens (editor de Hernández), en *El gaucho Martín Fierro – La vuelta de Martín Fierro*, Madrid, J. M. Ed., 1999, p. 7.

208. D. F. Sarmiento, *Facundo...*, p. 49.

209. Asalariado, su destino tampoco será más promisorio, como lo demuestran hechos como los de la Patagonia rebelde, en 1921, donde alrededor de 1.500 campesinos en huelga fueron masacrados por el ejército nacional.

una tradición orgánica [...], inconsistente como grupo social», su desaparición permitió hacerlo una figura de «esencia atemporal [...] imagen ideal, despojada de toda problemática: ocasión de una nostalgia no comprometida».²¹⁰

Argentina vivía entonces un complejo proceso de modernización, donde entre otros factores se enfrenta al influjo de grandes oleadas migratorias de Europa, en las que no son despreciables la cantidad de trabajadores de tradición anarquista o socialista que para el temor de grupos conservadores hegemónicos parecen invadir todos los espacios sociales. Y fue desde el mundo letrado que «recuperando» una tradición, inventándola como bien común,²¹¹ se utilizó –entre otras– la figura del gaucho como herencia justificante.²¹²

Martín Fierro fue aquí clave. Figuras emblemáticas de la intelectualidad de inicios de siglo como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas lo tomaron como bandera de una literatura –y una identidad– nacional. Emir Rodríguez Monegal señala cómo, enarbolando la obra de Hernández; Lugones «funda el mito nacional del «gaucho»».²¹³ En una serie de conferencias sobre tema, editadas en 1916, bajo el nombre de *El payador*, Lugones promueve al gaucho como símbolo de la argentinidad. «Esa imaginaria necesidad de que Martín Fierro fuera épico, pretendió así comprimir (siquiera de un modo simbólico) la historia secular de la patria con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas [...] en el caso individual de un cuchillero de mil ochocientos setenta», dice Borges,²¹⁴ y agrega que, en el deseo de configurarla como obra insignia, Lugones evade el mismo relato, que antes que alegórico era un reclamo

210. Rosalba Campra, «Los arquetipos de la marginalidad», en Saul Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana*. t. IV, *Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 417.

211. Señalará Eric J. Hobsbawm cómo las «tradiciones inventadas», ficticias en tanto tales y generalmente creadas desde grupos hegemónicos, afirman una identidad con un pasado que las define como continuadoras y herederas del mismo, invariablemente marcando «valores y normas de comportamiento». Para el historiador británico, la creación de nuevas tradiciones «será mayor cuando una rápida transformación social debilite o destruya los modelos sociales para los que se habían proyectado las «viajas» tradiciones. Así, se crea un «pasado remoto que reafirma esa continuidad [...] ya fuera mediante la semificción o mediante la falsificación. E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 205 y s. En el caso argentino, el gaucho será ejemplo paradigmático.

212. Al respecto, ver F. J. Devoto, *op. cit.*, p. 37-60.

213. E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 288. Desde España, Azorín dice que Hernández «encarna el alma de un pueblo» y señala al *Fierro* como poema completamente «nacional». Citado por Manuel Durán, «El *Martín Fierro* y sus críticos españoles», en *Revista Iberoamericana*, vol. 40, No. 87-88, abril-setiembre, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1974, p. 487, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2904/3087>>. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011.

214. J. L. Borges, citado por E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 293, agregará que, en ese inicio de siglo, el debate sobre Fierro estará entre lo estético y lo moral, primando dos lecturas: la que quiere encontrar en el *Fierro* una «epopeya de los orígenes argentinos» y otra que ve el caso particular de un gaucho malo. J. L. Borges, *El «Martín Fierro»*.

antimilitarista y, fuerza una épica –que requiere personajes unidimensionales, mientras los novelables son imperfectos y complejos–.

Fierro devino el «clásico nacional», a tal nivel que en Argentina desde 1939 se conmemora el 10 de noviembre –fecha del nacimiento de Hernández– como el Día de la Tradición.²¹⁵

De la imagen de la barbarie, proyectada para las élites en el *Facundo...* de Sarmiento o en la baja literatura, el gaucho pasó a ser estandarte durante la consolidación del proyecto nacional de modernización, entre la naciente industria y el crecimiento migratorio que cambió definitivamente el perfil de la nación; lectura mitificante que opta por un símbolo «inventándolo» como representante, con la misma legitimidad que se invisten determinados colores como emblemas intocables de la patria –cual si hubiese sido un Dios quien definió y dejó en encargo la protección de las insignias–, como el escudo nacional al que se recubre de un aura ajena a lo humano, sin apelar a nada tangible.

Con el *Martín Fierro* entronizado, el gaucho se transforma en un ente con el que se pretende representar al mismo tiempo al hombre porteño, al de las ciudades agrícolas del interior, a los campesinos: una especie de espíritu general, que engloba a sujetos particulares que nada tienen que ver entre sí.

Ejemplo cumbre del nuevo modelo que surge de esta resignificación del gaucho como personaje en la modernidad capitalista es la también clásica novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, (1926).²¹⁶ Recuerda Rosalba Campra cómo este emblemático gaucho pliega sin protestar al nuevo sistema productivo, llega a ser peón de estancia y, aunque en la conclusión del relato se pierda en la distancia de la pampa sobre su caballo, convence al narrador-personaje –huérfano que tras vivir la vida de gaucho se descubre heredero hacendado– que deje la vida errante pues «la esencia gaucha no dependen de las condiciones de vida [...] Desgajado de toda relación con una actividad concreta, este predicado se vuelve una realidad puramente espiritual, casi un carácter sacro e indeleble».²¹⁷

De esta manera, más allá de las características particulares del sujeto histórico, el gaucho deviene una serie de «valores positivos» –orgullo, tenacidad, coraje, honradez, nobleza...– con los que cualquier sujeto puede identificarse o desear que sean los suyos. Se hacen así elementos constituyentes de la

215. La fijación del 10 de noviembre fue propuesta y promovida en San Antonio de Areco por el hermano de Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, hito del imaginario gauchesco de la literatura del siglo XX. Mariano García Barace, «Tradiciones criollas en San Antonio de Areco», Madrid, 2013, en *Intereconomía*, <<http://www.intereconomia.com/blog/chimango-sur/tradiciones-criollas-san-antonio-areco-20130309>>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2013.

216. Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, La Habana, Ed. Huracán, 1980.

217. R. Campra, *op. cit.*, p. 420.

identidad. Los rasgos identitarios de cualquier nacionalismo suelen ser marcados como positivos: si me identifico con estos valores, si me identifico con los personajes que los representa, termino identificándome con la espacio, la nación que los hacen. Aquí, como apunta Cambra, desaparecen los conflictos de clase o las tensiones históricas. Y desde esta lectura aglutinante se reinterpreto a posteriori la literatura gauchesca anterior. «¡Acá los únicos que están en tranza son el Martín Fierro y don Segundo Sombra, que no me dejan entrar en la literatura!», denuncia Pereyra.²¹⁸

En su carácter aglutinante, el gaucha logra una profunda aceptación. Así como los ciudadanos, los migrantes europeos lo asimilan, haciendo de su apropiación una forma de integración, como precisa Ángel Rama.²¹⁹ El gaucha se transforma en figura de orígenes aunque nada tenga que ver con el pasado y la cultura de quienes lo asumen suyo.²²⁰

Este relato que se instituye afirmando lo nacional, también apela a cierta atemporalidad en la figura gaucha, de orígenes perdidos, característica generalmente constitutiva de los imaginarios nacionales, como marca Benedict Anderson.

Permanentemente, Inodoro Pereyra juega con esa marca del gaucha como emblema, muchas veces contradictoria entre la figura instituida y el sujeto machacado por la realidad (lámina 9, p. 91).²²¹ Cuando apela a su carácter de emblema, siempre lo hace desde la ironía; se vanagloria de serlo, y los hechos o las mismas palabras demuestran cuán distante está el imaginario oficial de la realidad popular. En algún episodio llegan dos militares para atrapar «al san-

218. Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el renegau* 23, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2005, p. 19.

219. «También ellos, los oscuros inmigrantes, sus hijos y sus nietos, asumirían el *Martín Fierro*. Bellamente encuadrado con cuero se constituiría en su libro, las nuevas tablas de la ley. Esta aceptación estaba destinada a probar fehacientemente a una sociedad nacionalista, retraída y hostil, que desbordada por el alud migratorio pretendía mantenerlo en el zaguán, que esos despreciados extranjeros no venían a alterar nada, simplemente a convalidar la situación existente y a otorgarle pervivencia». Ángel Rama, «El sistema literario de la poesía gauchesca», en Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. XXII. Como algunas expresiones culturales fueron asimiladas por los inmigrantes, otras surgirán de la mixtura de experiencias, como en el caso del tango.

220. En un pequeño texto de *El hacedor*, en cada párrafo Borges habla de guerras, de gobiernos, de ciencias o de literatura, cerrando cada uno con la frase «Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido», hasta llegar a una imagen: Hernández en su hotel —donde escribió *Martín Fierro*— imaginando el momento en que su personaje apuñala a un negro —su primer muerto—. Cierra Borges: «Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos», Jorge Luis Borges, «Martín Fierro», en *Obras completas. 1952–1972*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 175.

221. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 313.



Lámina 9. «El ser nacional», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 313.

guinario matrero y renegau Inodoro Pereyra», a la figura mítica. Niegan que pueda ser nuestro personaje, «¿Con esa cara de infeliz? No cabo... ¡Inodoro Pereyra es un gigante formidable con ojos encendidos por la maldad», «Y este es un pobre miserable». Pereyra se salva, pero lamenta la ingratitud.²²²

Ya con su simple existencia, Inodoro es un cuestionamiento al tema gaucha contemporáneo: proponiendo un «el último gaucha» tácito, jaquea al arquetipo a veces forzosamente recreado en ferias rurales y festivales.

Si Lugones ve la historia de Fierro casi como una metáfora de la nación argentina en su lucha por constituirse, Borges encuentra lo identitario no en las eventos sino «en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió».²²³ Borges admiraba profundamente el *Martín Fierro* en lo literario, pero abominaba del personaje que prefigura:

creo que, si hubiéramos resuelto que nuestra obra clásica fuera el *Facundo*, nuestra historia habría sido distinta. Creo que, razones literarias aparte, es una lástima que hayamos elegido el *Martín Fierro* como obra representativa. Porque ella no pudo haber ejercido una buena influencia sobre el país. [...] [P] ensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino y una especie de forajido sentimental, además, que, sin duda, no existió nunca. Porque yo pienso que esa gente tuvo que haber sido mucho más dura que Martín Fierro. [...] no era gente que pidiera lástima, como pide Martín Fierro. Creo que, aunque *Martín Fierro* fue escrito en 1872, se adelanta ya de algún modo a las peores blanduras argentinas y al peor sentimentalismo argentino.²²⁴

222. R. Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra...* 23, p. 46.

223. J. L. Borges, *op. cit.*, p. 98.

224. «Siete conversaciones con Jorge Luis Borges», en Fernando Sorrentino, «Forajido sentimental», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 2000, en *lanación.com*, <<http://www.lanacion.com.ar/215940-forajido-sentimental>>. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011 Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011. Para Borges, las bravuconadas y lamentos de Fierro son ajenos al seguramente parco gaucha histórico.

En el prólogo a una edición de *Recuerdos de provincia*, otra de las obras paradigmáticas de Sarmiento, Borges insistía en que «Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo* como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y sería mejor». Y es que —dice Rodríguez Monegal— en *Facundo* «y no en el *Martín Fierro*, encontrará Georgie la visión histórica que lo confirma en su clase y su cultura. En la misma biblioteca paterna están la *Historia Argentina*, de Vicente Fidel López, y las heroicas biografías de San Martín y Belgrano, por el general Bartolomé Mitre», E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 291.

Concuerda Cristina Iglesia con Borges, desde las soberbias alturas: «un poema tan servicial, tan *gauchito* (como el *Fierro*), merece ser el clásico de un país, o de una zona del país, para el que la queja, y no la lucha, es el primer gesto de identidad».²²⁵ En uno de los primeros episodios de *Inodoro Pereyra*, «La pampa de los senderos que se bifurcan» (lámina 10, p. 94),²²⁶ se encuentran Borges y el Renegau. El primero marca la línea: «Es inútil, somos un símbolo: civilización y barbarie». Borges se coloca del lado de Sarmiento, pues el gaucho –como el tanguero o el cuchillero de arrabal– funcionan como figuras literarias, pero no como sujetos concretos.

En 2007, junto a Fontanarrosa, Horacio Grinberg realizó el guion de una versión cinematográfica en dibujos animados del *Martín Fierro*, que el rosarino ilustró. En su interpretación –bastante presente en la adaptación cinematográfica– Fierro sufre de atropellos, marginación, persecución, decadencia, supervivencia y extinción –elementos que acosan y marcan a Fierro– ejercidos permanentemente desde el poder, son factores también de la historia reciente argentina, de dictaduras y neoconservadurismo. Ahí está otro posible elemento de identificación: «¿Será que en realidad la historia es la misma, y se repite una y otra vez, de formas diferentes? [...] el triunfo heroico de Martín Fierro está allí, en su resistencia»²²⁷ ante la conciencia del destino trágico, asumido por el personaje: El vencido héroe invencible, la libertad como el valor ineludible, la sensibilidad altiva, «el grito sagrado» del himno nacional.

Pero aunque *Martín Fierro* sea reconocido como «el libro nacional», parecería que fue *Facundo* sobre el que se erigió el proyecto modernizador que se aplicó en el país. A diferencia de lo que marca Borges, la que triunfó fue la conciencia pragmática que acabó con gauchos e indios e instaló un modelo que, desde un centro metropolitano, miró por mucho tiempo a Europa como ideal: el sueño de Sarmiento.

Martín Fierro, devenido referente obligatorio de la identidad nacional, es tentadora base de palimpsesto. Como Borges,²²⁸ y más inevitablemente al

225. En Nora Viater, «*Martín Fierro* vs. *Facundo*: un debate sobre nuestra historia», en *Clarín*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 2011, *Clarín*, <http://www.clarin.com/sociedad/Martin-Fierro-Facundo-debate-historia_0_550745008.html>. Fecha de consulta: 24 de octubre de 2011.

226. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 33.

227. Horacio Grinberg, «Una nueva edición de *Martín Fierro*», en J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro – La vuelta de Martín Fierro*, 1999, p. 175.

228. J. L. Borges, «Biografía de Tadeo...», p. 561-563. Borges historiza la vida de un personaje rural del siglo XIX al que entre prisiones y fronteras terminan haciendo militar. Al final del relato, dirigiendo una partida punitiva, el lector descubre que es Cruz enfrentado a Fierro y su destino, que hace al soldado verse en el gaucho y asumir su sino fatal: «comprendió que el otro era él». En «El fin», en *Artíficos*, en *Obras completas. 1923-1949*, p. 519-521, se relata una escena posterior al cierre de la conciliatoria *La vuelta de Martín Fierro*: el gaucho y un negro con quien guitarreó en vez de combatir a cuchillos se reencuentran y enfrentan en duelo. Fierro muere apuñalado.

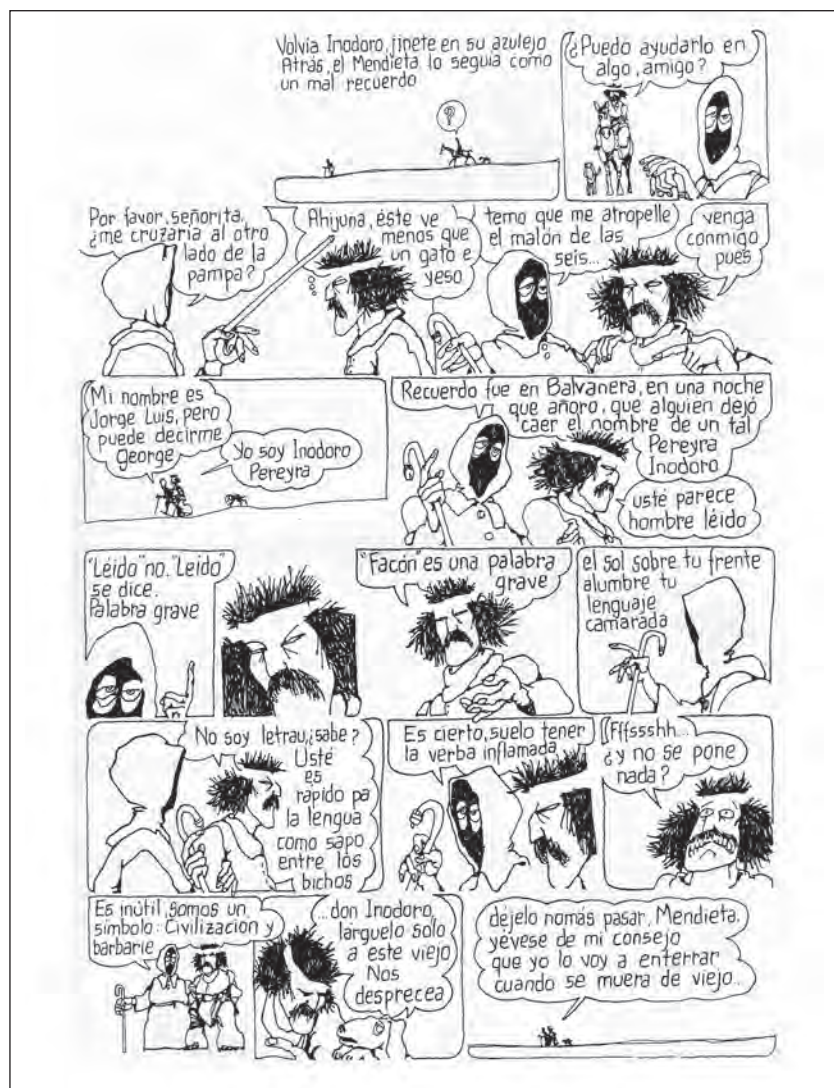


Lámina 10. «La pampa de los senderos que se bifurcan», en *20 años con Inodoro Pereyra*, p. 33.

Rodríguez Monegal anota que mientras en *La vuelta de Martín Fierro*, el personaje se integra al sistema con sus normas de justicia —y se aleja del gauchito representado en *El gauchito Martín Fierro*, en «El fin», este cierre impide la resolución, pues mantiene al gauchito incompatible con el proyecto civilizatorio. E. Rodríguez Monegal, «El *Martín Fierro* en Borges...», p. 295.

ser un hijo de ese relato, Inodoro Pereyra lo tiene como una de sus bases y apela a él de tanto en tanto, desde el juego de palabras —«Y por ahí somos hermanos, quien le dice... Ricuerdo que mi Tata solía decir que se había echau un Fierro por algún lau»—²²⁹ hasta la subversión de algunos de los pasajes o referentes del relato: En *La vuelta de Martín Fierro*, se habla de Vizcacha —el personaje más famoso de la obra después del central—: miserable, violento, alcohólico, ladrón e innoble, que presenta —frente a la dignidad y el valor de Fierro—, otro modelo, quizás mucho más extendido en la realidad: el del oportunista y sus consejos.²³⁰ Cuando Pereyra va a buscar a un consejero criollo, un tal Viejo Vizcacha —que «a Martín Fierro lo aconsejó bien, [pues le dijo] que rejuntara sus versos y los publicara»—, para que le aclare su misión en la vida y de diga qué debe hacer, este responderá tan seguro como el otro: «Comprá acciones del Petro Group. Van a subir en la Bolsa de Tokio».²³¹

En el sentido social, en los saberes compartidos, la gauchesca del siglo XIX parecería reducirse al *Martín Fierro*. Aunque Fontanarrosa se apoyó en multitud de fuentes para el desarrollo paródico de su personaje, en la historieta explícitamente solo cita a Fierro; del siglo XX, evoca a *Segundo Sombra*. —«Es mi sobrino Cirildo. Sigue los pasos de José Hernández / —¿Es poeta? / —No. Es rastreador».²³²

Fierro se transforma en un clásico, no necesariamente leído pero reverencialmente respetado. Como con los próceres, la canonización lo hace incuestionable. Pero

—Vea... No le haga mucho caso... Martín Fierro es puro verso [...] [dice Pereyra].

—Martín Fierro es un ídolo popular. Y los ídolos populares son como los fenómenos naturales. Se los puede comentar, pero no criticar.

—¿Cómo que no? ¡Yo soy crítico meteorológico, señor!... La tormenta de anoche: «floja iluminación de los relámpagos, yuvia repetida, escenografía pobre y pésimo sonido de los truenos en otro fiasco de esta puesta en escena de Tata Dios».²³³

229. R. Fontanarrosa, «Reportaje a Inodoro Pereyra...».

230. «El primer cuidao del hombre / es defender el pellejo», «Hacéte amigo del juez, / no le des de que quejarse», «hacé las que hace el ratón: / conserváte en el rincón / en que empezó tu existencia», «el hombre no debe creer / en lágrimas de mujer / ni en la renguera del perro», «El que gana su comida / bueno es que en silencio coma. / Ansina vos ni por broma / querrás llamar la atención». J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro – La vuelta de Martín Fierro*, p. 99-100.

231. Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el renegau 26*, Buenos Aires, Edit. de la Flor, 2007, p. 50.

232. *Ibid.*, p. 52.

233. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 668.

Más allá de cómo la figura fue forjada o impuesta, o cómo respondió a estrategias ideológicas de grupos conservadores o a espontáneas asimilaciones de tradiciones ajenas o propias, es claro que los gauchos —como los próceres independentistas— siguen funcionando como entes modélicos, aun cuando no entren a formar parte de los imperativos morales activos. Han ido constituyendo parte de la sensibilidad y la identidad de lo que, transformado en tradición —inventada o no—, constituye el imaginario de una comunidad percibida como la nación Argentina.

El gaucho es un mito que termina por implicarse en lo real. Elementos de la gauchesca como el habla o las imágenes a las que apela, cobran vida como representativos de una tradición, la que a su vez desarrolla y legitima fenómenos culturales como el folclore, en parte bajo su impulso y sombra. Autónomamente, generan sentidos y saberes, por la cercanía con la realidad en la que surgen y se justifican. El mundo del gaucho se conoce sin haberlo recorrido. El mismo Fontanarrosa lo cuenta: «Sumando todas las horas de mi vida que estuve en el campo, si son cuatro es mucho. Al campo no lo conozco ni me despierta curiosidad»;²³⁴ y sin embargo construye su más importante creación con un personaje en principio eminentemente campesino. Campo ajeno, gaucho propio.

INODORO PEREYRA Y LA INTERTEXTUALIDAD

Ya en su primera aparición, de 1972, puede notarse cómo *Inodoro Pereyra* desarrolla un doble proceso: con la base inicial de la parodia a la figura arquetípica del gaucho, se recurre a una intrincada multiplicidad de elementos constituyentes de otros mundos discursivos, desde la cultura de élite hasta la de masas. La primera frase de la primera plancha comienza diciendo «*tirao por la vida de errante bohemio*, Inodoro Pereyra, el renegau, entró a la pulpería». Las primeras palabras son transcripción textual de «Anclao en París», famoso tango en la versión de Carlos Gardel.²³⁵ La parte agregada por Fontanarrosa suplanta al original «estoy, Buenos Aires, anclao en París»: mundo completamente antitético al rudamente bucólico del gaucho tradicionalmente

234. *Ibid.*, p. 9-10. «Al principio de la tira de Inodoro escuchaba muchísima música folklórica. Juntaba diccionarios, poemas gauchescos y de allí sacaba. Pero no era ni soy un gauchófilo. No tengo tacuaras en las paredes. Lo mío no va por el lado de la antropología ni de la extensión cultural. Que quede claro que del campo no tengo la más puta idea». R. Braceli, *op. cit.*, p. 38.

235. Letra de Enrique Cadícamo y música de Guillermo Barbieri. La versión de Gardel es de 1931, en *Todo Tango*, <http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=WL78hcg4iYQ>. Fecha de consulta: 20 de julio de 2011.

representado. París y gaucho son incompatibles. De tan célebre, la referencia es evidente. Desde un inicio la parodia viene contaminada por otros marcos referenciales.

En la misma primera plancha –cuyo título es «Cuando se dice adiós», nombre de una zamba de Juan Falú²³⁶ y Jaime Dávalos también para entonces afamada, canción de amor y despedida–, un enfrentamiento entre soldados y gauchos es descrito «la lucha fue cruel y mucha», apelando a otro tango memorable, *Uno*, de Enrique Santos Discepolo, que narra el lamento de un hombre que no puede volver a amar... Las referencias que surgen son diversas y de los más variados tipos de registros.

En el primer período de Inodoro Pereyra hay lo que aventuraríamos a definir como una cuasi barroca referencialidad contemporánea, tácita pero evidente. Sobre ella se apoya en mucho el efecto humorístico. Esto, a la vez muestra la inevitable promiscuidad de referentes que van constituyendo la identidad cultural de un país. El monolítico personaje folclórico –cuyos caracteres de valor, tenacidad o autonomía casi mítica se ven en personajes como el Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes– se torna más ambiguo. Aunque en otros trabajos paródicos de historieta de Fontanarrosa las referencias son también múltiples,²³⁷ en *Inodoro Pereyra* esta comunión es elemento principal. La transtextualidad en él es fuente de desarrollo y, en sus historietas está presente una parte representativa de la cultura de masas, elementos constitutivos de la identidad local, vitrina de lo que constituyen varios de los imaginarios de la argentinidad.

Pereyra recombina discursos aparentemente ajenos –no necesariamente todos argentinos–, los pone en un mismo registro. Rompiendo jerarquías entre «baja» o «alta» cultura, o entre distintos formatos o retóricas, no diferencia estratos o recursos de los diversos tipos de discursos a los que apela. Conviven una cita literaria con una canción de moda, un juego de palabras que aprovecha la diversidad de significaciones con personajes de cine o la historieta. Algo de «lo nacional» se evidencia en esa fusión de elementos que entran en juego, vinculados sobre la base del gaucho Pereyra.

Esta transtextualidad no jerárquica, también apela a los *sentidos comunes socialmente instituidos* que se encuentran en dichos populares, frases hechas, prejuicios asumidos, así como en valoraciones comúnmente compartidas –mediática o popularmente– ante determinados hechos o contextos, muchos

236. El mismo que con Ernesto Sábato compuso el «Romance de la Muerte de Lavalle» que usa Fontanarrosa como base paródica para escribir su primer cuento sobre un prócer patrio, referido en el capítulo anterior.

237. Ejemplo claro de ello es la selección de *Los clásicos según Fontanarrosa*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1993. En estas historietas, Fontanarrosa parodia novelas como el Quijote, Moby Dick, La Isla del Tesoro o Ivanhoe.

de ellos de actualidad. Desde una relación extratextual,²³⁸ muchos sucesos del acontecer nacional entrarán, implícitamente siempre, a formar parte del relato. Así como la transtextualidad de Pereyra vincula e iguala una serie de registros discursivos comúnmente ajenos entre sí, la realidad coyuntural –desde donde se produce la historieta– también ingresa como otro referente más de esta re-combinación, un elemento más, de igual valor. En Pereyra la desjerarquización de los registros culturales es característica importante.

Con el paso de los años, lo gaucho en Inodoro Pereyra se torna menos el eje fundamental de su accionar. Pereyra va abandonando lo exclusivamente representativo del modelo. Da la impresión de que si en vez de gaucho Pereyra fuera un vecino de barrio, un chofer de bus interprovincial o un vendedor de revistas, podría seguir apelando a muchos de los mecanismos, registros y temas desarrollados.

Pereyra evidencia cómo la trama de lo cultural se constituye en esa multiplicidad de influencias. La primera tira preconiza la «originalidad», pero no puede escaparse –no lo intenta– de los referentes que hacen y dan sentido a las formas propias. Se parodia lo que se conoce y también lo que lo atraviesa.

Juan Sasturain encuentra en Pereyra una

rara mezcla de hiperintelectualidad y sentido de lo popular (que presentes) están desde el inicio del personaje y lo fundan. Construido en la intersección de dos tradiciones –una literaria, la gauchesca–, otra humorística –la satírica y gráfica– Inodoro parte del momento en que un lenguaje cristalizado y una mitología de grueso espesor encuentran un filoso instrumento desenfundado: la parodia.²³⁹

Para este estudioso de la historieta, la complicidad y guiños al lector son tan reiterados que requieren «seguimiento equivalentes a los que piden los poemas de T. S. Eliot o Ezra Pound a los descuidados de la poesía moderna... La cultura popular, la canción argentina y los medios son a *Inodoro Pereyra*, lo que Virgilio y Homero a Tierra baldía».²⁴⁰

Sobre la historia base de la plancha –que funciona autónomamente y puede entenderse sin el *background* de referencias–, se entrecruzan múltiples

238. Como Gérard Genette define la relación entre texto y realidad.

239. J. Sasturain, «Siete vueltas alrededor...», p. 194. A través de varios de sus trabajos –de artículos periodísticos a ensayos– Sasturain hace un profuso y meticuloso seguimiento a la evolución y características del personaje. Fontanarrosa alguna vez le dedicó una caricatura: «Pa'l Juan, que me justifica sociológicamente». Guionista de historietas, escritor y periodista, ha desarrollado un prolífico trabajo sobre la historieta argentina, en tareas que van del estudio a la divulgación. Sobre Pereyra, es el intelectual que ha realizado los estudios más prolíficos.

240. «Referencias múltiples que suman cinco o seis hilos en un mismo episodio: juegos de palabras [...] alusiones, trozos de canciones, mención indirecta de personajes, etcétera», continúa J. Sasturain, «Siete vueltas alrededor...», p. 195.

citadas cuyo entendimiento potencia el humor y la complicidad intertextual. Mostrando un personaje que parecería ser casi consciente de que sus acciones responden a la parodia o la referencia a otros discursos, en una «entrevista» publicada en la revista *Crisis*, en 1976, Pereyra aclara «le diré, con palabras que brotan por mi boca cual bandada mineral de pájaros breves, violados y adolescentes trepando epicéntricas por mis cuerdas vocales tensas, llegando desde el fondo mismo del hombre-río elemental y mínimo que me habita decúbito dorsal en mis entrañas cósmicas, le diré que sí, que algo he leído».²⁴¹

En el encuentro de registros discursivos normalmente extraños entre sí, y que la intertextualidad de Pereyra une, puede producirse lo que antes definíamos junto a la parodia, elemento clave del humor del personaje: la recombinación de sentidos y contextos, que en ocasiones generan juegos de significación que alcanzan el absurdo, los «espacio en blanco» del mundo instituido, el «humor conceptual» al que hace referencia Macedonio Fernández.

Cuando Fontanarrosa comenzaba con las historietas de *Pereyra*, Quino —agotado por el corsé que le imponía la creación de su Mafalda, personaje con un marcadamente definido mundo intradieгético—²⁴² recomendó al rosarino buscar la mayor libertad del personaje, evitando cerrar su mundo, lo que incluso lo liberaba de restringirse al registro paródico. Fontanarrosa expone cómo el absurdo se abre en tanto «posibilidad que amplía mucho el campo de un personaje y los límites de una historieta. Desde el momento en que aparece un perro que habla, ya pueden pasar un montón de cosas».²⁴³

De esta manera, aunque se apele a la soledad de la pampa, esta es visitada por la más variopinta cohorte de personajes. Buen ejemplo de esto y de la exuberante transtextualidad, es el capítulo «La pampa de los senderos que se bifurcan», el encuentro de Pereyra con un ciego y cubierto por un hábito Jorge Luis —«pero puede decirme George»— que intenta cruzar la pampa sin que lo atropelle el malón de las seis. Por la boca de Borges pasan subvertidos

241. R. Fontanarrosa, «Reportaje a Inodoro Pereyra...».

242. Quino construyó el desarrollo de los personajes de Mafalda considerando su tiempo biológico. Cada año Mafalda avanzaba un curso escolar. Cuando la madre de la niña estaba embarazada y pronta a dar a luz, la tira dejó de publicarse por unos meses. Al retornar, tiempo después, el nacido hermano, Guille, tenía los meses que realmente debiera si hubiese sido un niño real. Quino acabó agotado —para nunca volver— del personaje. Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1993. Junto a lo profesional, la vinculación de Quino y Fontanarrosa responde a que ambos publicaron toda su obra en la ya casi mítica casa editorial Ediciones de la Flor. La decisión de ambos de no abandonarla durante la época de dictadura, estando los directores presos, permitió que la empresa sobreviviera al período.

243. Roberto Fontanarrosa, «Un canalla en la corte de Cervantes», entrevista con Emanuel Rodríguez, en *La voz del interior*, Córdoba, 31 de julio de 2005, en *Scribd*, <<http://es.scribd.com/mobile/documents/32901471?query=%22Fontanarrosa%22>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2011.

sus versos tangueros de «Milonga de Jacinto Chiclana»;²⁴⁴ o dice «El sol sobre tu frente alumbra tu lenguaje camarada», frase que cambiando la palabra «lenguaje» por «coraje» era parte de «marcha de la libertad», cantada por los antiperonistas cuando el presidente Juan Domingo Perón fue derrocado en 1955.²⁴⁵

Encontrándose Borges e Inodoro, se encuentran no solo uno de los mayores representantes de la alta cultura argentina con un personaje que representa lo más popular e inculto —en la interpretación canónica—; se encuentran el autor de literatura, arte de élite y el personaje de historieta, género «menor». Se encuentran dos mundos aparentemente incompatibles. Sin embargo, el mismo encuentro ya de cierta manera los fusiona. Dice el Borges de Fontanarrosa: «Es inútil, somos un símbolo: civilización y barbarie». El perro del gaucho lo sabe y lo dice: «don Inodoro, lárguelo solo a este viejo. Nos desprecea», pero el gaucho lo sigue acompañando: «—déjelo nomás pasar, Mendieta, yévese de mi consejo que yo lo voy a enterrar cuando se muera de viejo». La referencia es a una canción folclórica, «El corralero», sobre un caballo de casta al que quieren sacrificar por veterano, «ayudarlo a que muera para que no sufra más». El cantor, su criador, se niega a ultimarlos, pidiendo que lo dejen pastar, «que yo lo voy a enterrar cuando se muera de viejo»: la baja cultura, despreciada pero superviviente; tácita, pero evidente mezcla entre iconoclasia irreverente y admiración. La inevitable convivencia, pese al desprecio de la cultura «superior».

Néstor García Canclini, utilizando a Inodoro Pereyra para argüir la para él producción híbrida de la cultura contemporánea, al referirse a cómo «parodia la exuberancia kitsch de la temática folclórica», señala que este personaje «sale del cruce de la literatura (gauchesca) y los medios».²⁴⁶ García Canclini lee, viéndolo desde la primera plancha, que Fontanarrosa «introduce la preocupación del arte por la innovación de la cultura masiva y, al tiempo, la réplica de Inodoro sugiere que la historia cambió y no es posible repetir el *Martín Fierro*».²⁴⁷ En esa primera aparición, parodia del momento climático de *El gaucho Martín Fierro*, tras vencer a los soldados que lo atacan, Pereyra se nie-

244. Conocidos por la versión musicalizada hecha por Astor Piazzolla.

245. Es muy conocido el largo conflicto entre Borges y el peronismo.

246. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 308 y s.

247. «La indeterminación de los límites, además de ser la técnica humorística, se convierte en núcleo significativo. El humorista, profesional de la resemanización, especialista en deslizamientos de sentidos, señala aquí que la incertidumbre o la continuidad imprevista entre territorios no es un invento de los autores de comics; ellos no hacen más que poner en evidencia a una sociedad en la que las fronteras pueden estar en cualquier parte», N. García Canclini, *ibid.*, p. 313 y 314. En el análisis que hace García Canclini a una plancha de *Pereyra*, se fuerza el sentido de la narración para argumentar que se refiere al cuestionamiento de las fronteras, la publicidad o las estrategias de subversión al discurso nacional, entradas que creemos Fontanarrosa no encaró desde esa perspectiva.

ga a huir a las tolderías indígenas con el soldado que lo ayudó –forma como en realidad termina Fierro– arguyendo que «A esto ya me parece que lo leí en otra parte y quiero ser original». Al contrario de García Canclini, nos parece que Fontanarrosa reflexiona sobre la condición repetitiva de las temáticas instituidas, de la que no puede escapar el género. Las acciones de Pereyra en esa aventura no son, en ningún momento, «originales». Desde la copia al arquetipo, se repite el devenir de Fierro, como si estuviera atrapado en un palimpsesto. Reclama, claramente paradójico, originalidad desde la imitación, recalcando las retóricas rimbombantes del folclore y la gauchesca. Pereyra y el sargento se separan «y a Inodoro dos lagrimones le rodaron por la caripela». La historia de Hernández cierra cuando «y pronto sin ser sentidos, / por la frontera cruzaron. // Y cuando la habían pasao, / una madrugada clara / le dijo Cruz que mirara / las últimas poblaciones; / y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara». Las mismas lágrimas, aun cuando la «declaración de principios» de Pereyra parecía prometer originalidad. Y junto a ello, la explícita conciencia de Inodoro no solo de la referencialidad –quiere diferenciarse de Fierro–, sino casi la intuición de ser un producto de consumo cultural, de tener un público que lo está observando: «me parece que lo leí en otra parte y quiero ser original».

LA EVOLUCIÓN DE *INODORO PEREYRA*

«La evolución de Inodoro se puede marcar –en principio– con los sucesivos cambios de soporte gráfico, los diferentes medios que publicaron la saga hasta que ancló, por ahora definitivamente, en *Clarín* en 1978», marca Sasturain.²⁴⁸

Cuando nace en *Hortensia* –entre 1972 y 1974–, Pereyra tiene una tendencia eminentemente paródica del registro gauchesco y las influencias folclóricas, aunque ya marcado por constantes referencias intertextuales a otros registros.

Posteriormente la historieta comienza a ser publicada en las revistas *Mengano* –de 1974 a mediados 1976– y *Siete días*, donde se presentan dos planchas juntas. Esto hizo que el personaje desarrolle una veta de episodios de aventuras. Parodiando el folletín por entregas, muchas tramas quedan en suspenso de una publicación a otra. El gaucho va en búsqueda de una gallina secuestrada, lucha contra el ejército, vive en los toldos indígenas o es poseído por una tropa

248. Juan Sasturain, «*Inodoro Pereyra*: ¡Hay cada gaucho en esta pampa!», en *Clarín*, Buenos Aires, 9 de mayo de 2004, *Clarín*, <<http://edant.clarin.com/diario/2004/05/09/sociedad/s-04810.htm>>. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2011.

de diablos. Como señala Sasturain, es entonces que crece el perro Mendieta como personaje, compañero de aventuras y sobre todo de conversaciones. Cada gran episodio funciona bajo el esquema tradicional del héroe de partida y regreso. El suspenso del «continuará» –siempre argumentado por un narrador exuberante– suele dejar al personaje en situaciones «límite» –siempre absurdas– que, acostumbran ser salvadas por una extrema y exagerada casualidad.

La providencialidad de los desenlaces no hace sino resaltar la pureza de sus ganas, la precariedad de sus medios [...] En una palabra, su condición de antihéroe, una pasta que corresponde bien a los avatares azarosos del arquetipo contemporáneo, con mitos destruidos a sus espaldas, sin tierra firme bajo los pies y con más sentimientos que realidades.²⁴⁹

En 1978 el personaje se estabiliza con una publicación quincenal en el diario *Clarín*, volviendo a la plancha única, abandonando la continuidad de episodios y con ellos las aventuras. Es en esta época que se consolida el personaje de Eulogia, obesa y malhumorada conviviente de Pereyra.

Decía Fontanarrosa

ha cambiado bastante la manera de contar la historia: en algún momento la tira llegó a la revista *Siete Días* y salía semanalmente en dos páginas. Era muchísimo. Entonces yo establecía historias largas, continuadas. Después recuperé en *Clarín* la periodicidad de 15 días y trabajé otra manera de contar. Hay que sintetizar mucho más y yo empecé a tratar más claramente de meter un chiste por cuadrito.²⁵⁰

En *Clarín*, Pereyra vive su cambio más drástico y permanente, que ape-la a una línea humorística

no basada ya en la complicidad de la parodia de otros discursos sino en el tratamiento directo de situaciones y personajes del día. En ese sentido, Inodoro se ha desintelectualizado para crecer periodísticamente [...] Pereyra ha abandonado la secuencia en beneficio del «gag» instantáneo [...] Ya no hay casi narración; hay chistes [...] Las circunstancias de publicación masiva han limado el lenguaje, reducido el vocabulario suelto y poco académico del renegau y su perro [...], cada vez menos épico, más caricaturesco y cercano a otro modelo nacional de larga data: el chanta.²⁵¹

249. J. Sasturain, *El domicilio de la aventura*, p. 199.

250. Emanuel Rodríguez, R. Fontanarrosa, «Un canalla en la corte de Cervantes», entrevista en *La voz del interior*, Córdoba, 31 de julio de 2005, en *Scribd*, <<http://es.scribd.com/mobile/ documentos/32901471?query=%22Fontanarrosa%22>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2011.

251. J. Sasturain, *El domicilio de la aventura*, p. 201.

Como refiere el mismo Fontanarrosa, respecto a la evolución gráfica: siguiendo su tendencia paródica, el primer Inodoro Pereyra era dibujado a trazo rudo, cercano a las famosas ilustraciones de Juan Carlos Castagnino para el *Martín Fierro* y también cercano a las gráficas de Carlos Alonso para *La guerra al malón*.²⁵² Posteriormente fue suavizando las formas –alguien le hizo caer en cuenta que con gafas Pereyra bien podía pasar por el dictador Rafael Videla– hasta cobrar un aspecto más cercano al dibujo de humor, próximo a Molina Campos. Alejándose de la parodia se distancia de los referentes gráficos más serios, como se evidencia en su devenir (lámina 11, p. 104).²⁵³ Mendieta, a medida que va volviéndose personaje central, parecería por su parte ir perdiendo el miedo o la tristeza que lo envuelve durante la primera época.²⁵⁴ El brusco engorde de Eulogia es proverbial.

PEREYRA Y LA VELADA REALIDAD COYUNTURAL

La imposición del cambio de medio de circulación se hace evidente para el mismo autor: «No estoy obligado a hacer algo de actualidad, pero tampoco me puedo poner a contar historias anacrónicas en un diario».²⁵⁵

Así Pereyra terminará por localizarse en una ambigüedad temporal que combina el tiempo «histórico» del gaucho, el del siglo XIX, con la contemporaneidad coyuntural. Conviven, el regreso a la democracia de 1983 –con Eulogia practicando votar en su covacha para enfrentar el miedo al cuarto oscuro– con los desaparecidos malones del XIX que recorren la pampa. Pereyra atraviesa el contexto del gaucho del siglo XIX con la misma soltura que del XXI.

A la vez, este tiempo es inmutable en las relaciones entre los personajes y sus circunstancias, más allá de los cambios que se vayan sucediendo en la sociedad argentina. De cierta manera, en el mundo de Pereyra puede verse la trágica inmutabilidad de una realidad social y económica: las miserables condiciones de Inodoro, la pobreza –con la vinchuca compartiendo casa porque «en la casa del gaucho no se le niega entrada a nadie»– o la ausencia del Estado

252. *La guerra al malón* es una novela testimonial del comandante Manuel Prado, quien como militar relata su paso por la frontera civilizatoria en lucha con los indios.

253. En cuanto a lo gráfico, Fontanarrosa contaba que no realizó un estudio previo del personaje, por lo que recién cuando decidió darle continuidad hizo las modificaciones gráficas que después irán evolucionando espontáneamente. Entrevista con E. Rodríguez, «Un canalla en la corte...».

254. Otro rasgo significativo: en el desarrollo de la plancha, el encuadre tiende del plano pecho al entero, pero el último cuadro de remate suele abrirse a un plano más general.

255. R. Fontanarrosa, citado por N. García Canclini, *op. cit.*, p. 309.

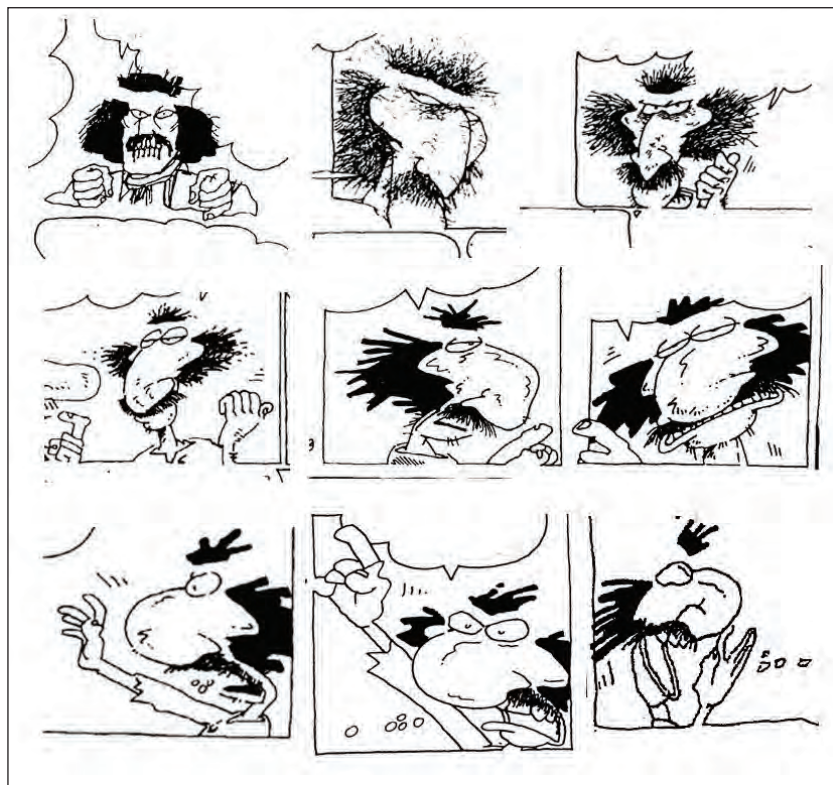


Lámina 11. Selección de rostros tomados de distintos libros.

(láminas 12 , p. 105., y 13, p. 106).²⁵⁶ Esta perspectiva no solo es recurso para la continuidad narrativa de la historieta sino palpable realidad para inmensas masas abandonadas en la periferia de la nación, donde apenas llegan las promesas aunque sí los políticos que las realizan y exigen responsabilidades, como el pago directo de la deuda externa o el apoyo para un asado proselitista. Pereyra lo dice: «Yo estoy comprometido con mi tierra, casado con sus problemas y divorciado de sus riquezas».²⁵⁷

Aunque lo coyuntural se vuelve apoyo base de la historieta, nunca será referido de manera explícita, de tal manera que pueden entenderse la historia

256. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 308 y 333, respectivamente

257. R. Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra...* 23, p. 97.

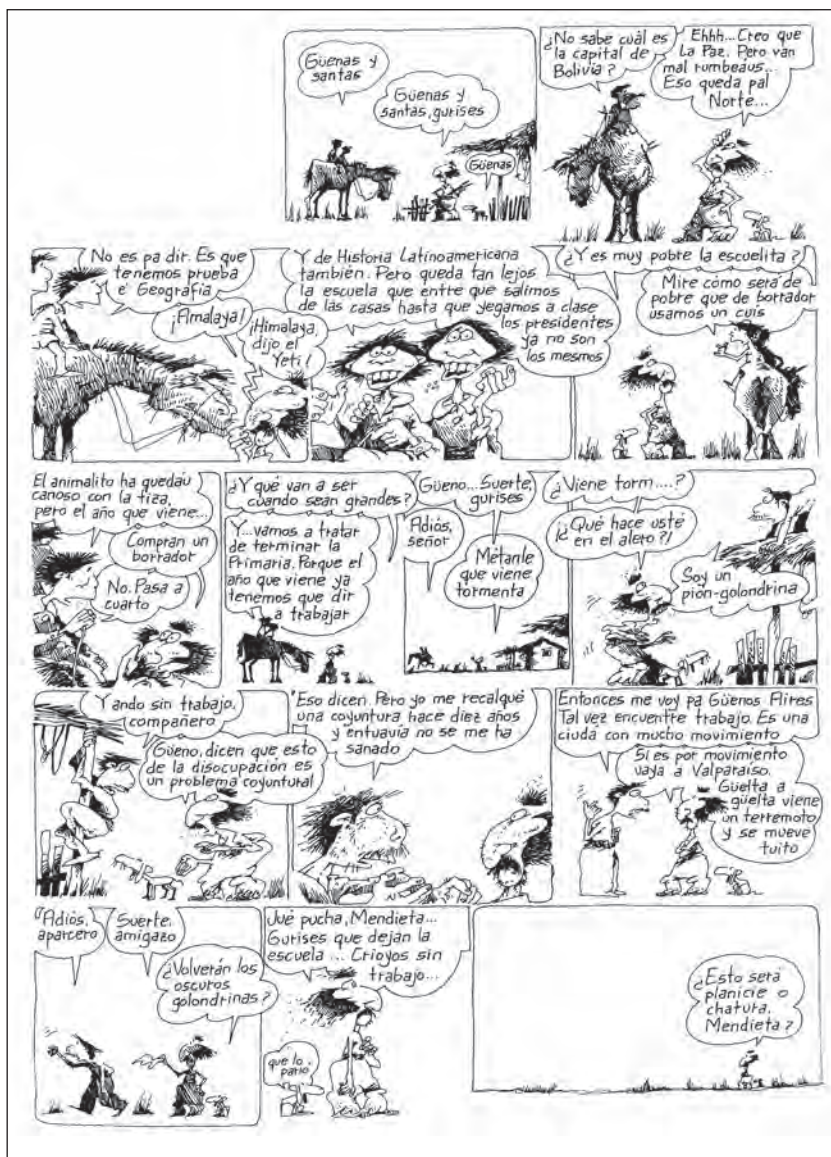


Lámina 12. «Un piñon golondrina», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 308.



Lámina 13. «El diablero malambiador», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 333.

y buena parte de los chistes sin conocer el contexto que los produjeron.²⁵⁸ Así, por ejemplo, en la plancha «Demasiado guena» (lámina 14, p. 108),²⁵⁹ para cuestionar las condiciones que los militares ponían para permitir las elecciones y el regreso a la democracia en 1983, Pereyra se encuentra con una sufrida muchacha que le refiere cómo su novio niega a casarse hasta que se cumplan ciertos requisitos. En «No te vayas, campeón» (lámina 15, p. 109),²⁶⁰ la burguesía que rechaza la llegada del año nuevo –el mismo 1983– demuestra que «Hay gente que no sólo va contra el curso de la Historia, Mendieta. Va contra el Tiempo». «¡La hora referí!», pide el perro.

La complicidad de referentes entre Fontanarrosa y su público repotencian la narración, pero esta puede funcionar –aunque evidentemente perdiendo mucha de su riqueza– autónomamente de este vínculo. El contexto está ahí, latente, referencia de las anécdotas. El mismo Fontanarrosa mencionaba cómo descubrió sorprendido, al ver las primeras historietas reunidas en libro, el nivel de violencia del personaje, reflejo de una época dura, anterior a la dictadura de 1976. El primer Pereyra era pendenciero en exceso, pese a que muchas veces resuelva el conflicto escabulléndose. Es la época en que, enfrentado a los milicos, Inodoro va a vivir por un tiempo a los toldos.

Con la sedentarización del personaje, la palabra toma un papel primordial en *Pereyra*, tanto que Mendieta dejó de ser «fenómeno increíble» por hablar,²⁶¹ como era durante la etapa de *Hortensia*, *Mengano* y *Siete días*. En un relato donde el juego y recombinação de palabras y significantes, de contextos y referentes es el motor de lo humorístico, todos cobran carácter de personaje de reparto en este mundo gaucho, y hablan: las gallinas –chusmas y noveleras–, los puercos –engreídos y pretenciosos–, las flores –cizañosas–, las hormigas –patoteras, como las langostas–, las vacas –tontas o enamoradizas–. Símbolo trashumante, el caballo prácticamente ha desaparecido, y cuando lo hace, no habla. Los humanos que pasan por el rancho ya no se asombran de la verborragia zoológica. Junto a los animales de rancho, que nunca terminan carneados, aparecen en masa los loros –considerados plaga en amplias regiones del país– chamulleros,²⁶² antagonistas dicharacheros que buscan humillar

258. Característica singular del rosarino, igual fenómeno sucede con los chistes de un solo cuadro, que publicó diariamente en *Clarín*, en buena parte referidos a los sucesos del día. Quizás evidenciando ciertos patrones constantes de la realidad del país, el chiste casi siempre funciona pese a que se desconozca el hecho disparador.

259. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 342.

260. *Ibid.*, p. 341.

261. Inicialmente el hecho era asumido como tan extraño que en una de las primeras planchas, el perro justifica su capacidad de comunicación al explicar que era un hombre transformado en perro.

262. Palabra del lunfardo argentino: engañadores, convencedores a punta de palabra.





Lámina 15. «No te vayas, campeón», en 20 años con Inodoro Pereyra, p. 341.

al gaucho y, siempre lo consiguen; los indios camino al saqueo, algún vecino, un soldado o una mocita a quien enamorar. La palabra y su retruco se tornan en eje primordial. Y aunque no parecería ser la intención, el relato evidencia esta vitalidad de la palabra como uno de los posibles rasgos identitarios de buena parte de la sociedad argentina.²⁶³

Figura de reparto pero esencial como oposición pragmática a los habladores es Eulogia, la conviviente, que permanentemente le exige al gaucho que consiga empleo o haga algo productivo en vez de pasarse todo el día «al divino cuete». En *Pereyra* el tema género no se problematiza —a pesar de algún esporádico grito contra el «feminismo apátrida» cuando la mujer reclama algo—, aunque esta compañera suele ser quien controla la vida casera y *Pereyra* sea un machista dominado. La relación se produce más en el contraste trabajadora / habladores —que son todo el resto—. Cuando se explicita la división de roles, la ironía será evidente.

—¡Si no fuera por la revolución feminista, las mujeres todavía estaríamos planchando! (dice Eulogia).

—Sí... ¡Pero usted ha visto lo arrugada que tengo la camisa! / ¡La primera víctima de las revoluciones es la elegancia! (responde *Pereyra*).

—¡En las prendas del varón se ve el amor de la china! (repite lugar común Mendieta).²⁶⁴

Mientras en la época de aventuras los raros personajes externos que aparecían solían pertenecer a este mundo rural —el Diablo, la Muerte, una caravana de teatreros, el basilisco—, lo que en la primera etapa de *Hortensia* era una situación esporádica, durante la etapa *Clarín* crece exponencialmente. Por el rancho de *Pereyra* —en principio muy alejado del mundo—, se incrementa el paso de personajes ajenos: E. T., Kung-Fu, Papá Noel —en múltiples presentaciones—, Anita la huerfanita, Quiroga, un unicornio, Súperman, He-Man, los Reyes Magos, Antonio Das Mortes,²⁶⁵ Hulk, los rusos, Pegaso, los japoneses, los pingüinos, una bala perdida, Batman, un conquistador español del siglo XV... Parecería que a pesar de la distancia, habitando la frontera, *Pereyra* no puede evitar ser

263. En los cuentos de Fontanarrosa —y reproduciendo su experiencia vital— es recurrente el espacio de la mesa de café de amigos donde estos se reúnen para hablar sin objetivo ni meta, un decir hecho del placer de la palabra, vínculo hecho de voces compartidas. Creemos que estas colectividades más cercanas, como el fútbol, son algunas de las convocantes pertenencias identitarias que Fontanarrosa sugiere.

264. Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el renegau* 28, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007, p. 12.

265. Personaje de varias películas del director brasileño Glauber Rocha, puntal del cinema novo: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

invadido por la realidad y sus personajes.²⁶⁶ La actualidad –la mediática, la económica, la política– extiende sus tentáculos y no solo copta el territorio, sino incluso ese tiempo atemporal, ambiguo: de cierta manera el pasado, las guerras de caudillos o los indígenas del malón son afectados por los recortes presupuestarios o la novelaría mediática: un siglo XIX poblado de siglo XXI; son los «indios pampas» que se quieren ir «a triunfar en Guenos Aires» participando en shows de revista; el Escorpión Resolana, criminal, terror de los poblados y enemigo de Pereyra en la etapa de aventuras, que trata de venderle «cuchiyitos japoneses» para sobrevivir en una economía informal;²⁶⁷ los terroríficos cuentos de espíritus que Inodoro escucha sin inmutarse, incommovible ante esos relatos de fogata pues «hasta eso nos han cambeáu. Antes eran historias de aparecidos. Ahura son de desaparecidos. Y no son historias» (lámina 16, p. 112).²⁶⁸ «Vivimos una época muy contemporánea» una que otra vez cierra la historieta Inodoro o Mendieta. Así, todo lo vivido es teñido desde el presente.

Alcanza aquí *Pereyra* su punto más completo, centrando su humor en la mayor recombinación de elementos y juego de sentidos: de sentidos lingüísticos, contextuales y de referentes culturales, transtextualizados todos.

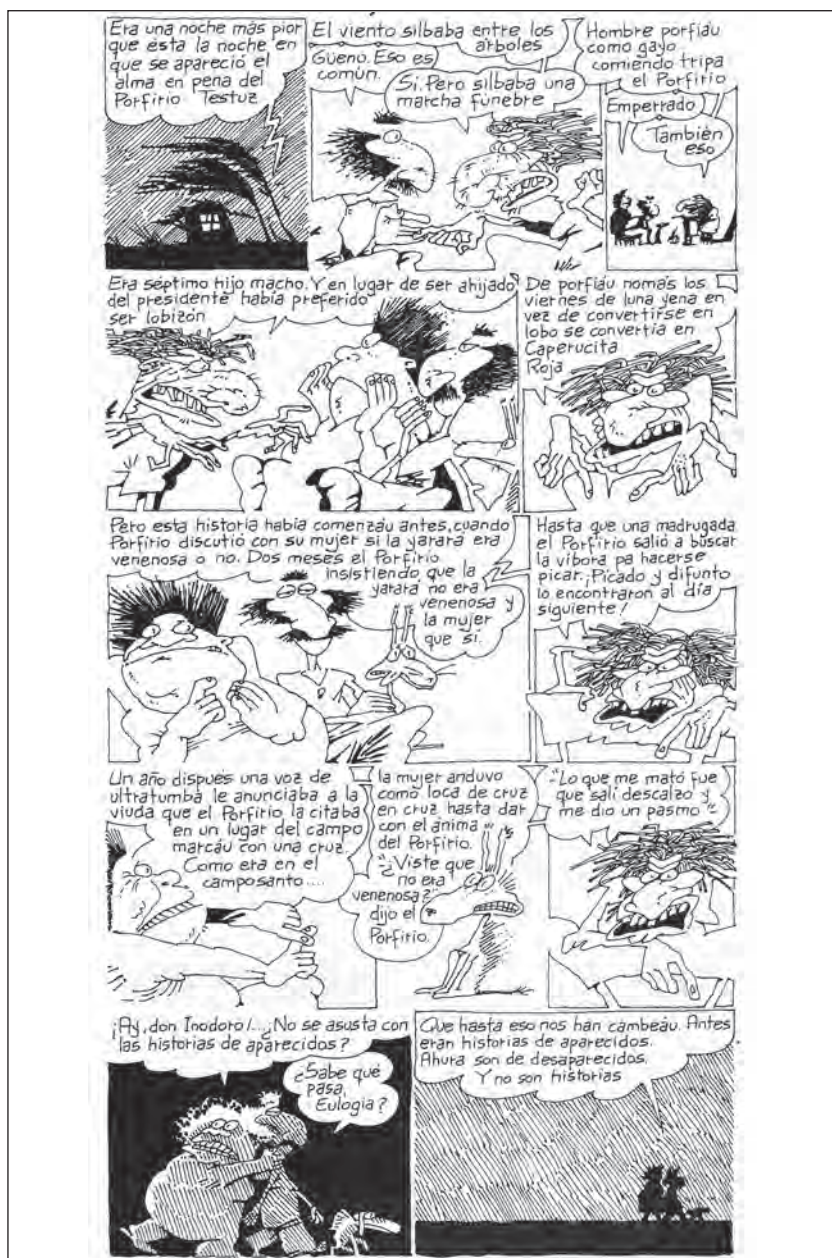
La presencia de Inodoro Pereyra dentro de la cultura popular es significativa. Aunque esta historieta no es un producto abiertamente masivo y su lectura requiere cierto bagaje de información –no debe olvidarse que siendo publicado en el *Clarín*, se delimita también de cierta manera el público objetivo–, de a poco se volvió testimonio contemporáneo, quizás el más recurrentemente difundido, de la imagen del gaucho, más allá de la lectura obligatoria del *Fierro* en espacios escolares. Queda pendiente estudiar cuánto insidió el personaje del rosarino en el imaginario sobre el gaucho en Argentina, pero parecería que el personaje paródico, subversivo, desestructurante, devino referente del mismo gaucho. Cuando en 2007 se hizo la versión en dibujos animados de *Martín Fierro*, fue a Fontanarrosa a quien se convocó para los diseños de los personajes, así como para elaborar –junto a Horacio Grinberg– el guion cinematográfico: la réplica paródica ha dado una vuelta de tuerca entera y se hace cita para la recreación.²⁶⁹ Novedad para buena parte del público, que de esta manera se acerca por vez primera al clásico nacional, *Martín Fierro*, la

266. «La pampa, espacio virtual, sigue siendo lugar de tránsito apto para todo uso y personaje en tránsito [...] lo que le pasa o ve pasar suele tener que ver con lo que pasa por los medios o a la gente, sin necesidad de ser muy explícito», J. Sasturain, «*Inodoro Pereyra*: ¡Hay cada gaucho...».

267. Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el renegau 21*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007, p. 119.

268. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 339.

269. Esto, sin desconocer la extraordinaria capacidad y riqueza plástica que manejaba Fontanarrosa en su obra, suficiente de por sí para ser convocado.



película se respalda en el mundo de *Pereyra* para socializarse. Fontanarrosa produjo diseños más «serios», alejándose del tono caricaturesco, aunque sin abandonar su estilo gráfico. En mucho *Pereyra* parece la humanizada oposición al personaje incólume de Hernández.

Argumentalmente, la película reproduce el modelo clásico del «camino del héroe» –típico de los film de aventuras de consumo masivo, ante el que el público está acostumbrado y sabe qué esperar–, con malos ambiciosos, buenos nobles y antagonista de duelo final. Ejercicio complejo como el que tuvo que enfrentar Lugones al reinterpretar al mismo Fierro, la narración reinventa pasajes del relato original para justificar las muertes que el Fierro original comete sin causas legítimas, o explicitar las condiciones históricas de los hechos, sobre todo centrándose en la explotación del gaucho por parte de poderosos.

Al tiempo, la adaptación evidencia lo incólume que la tradición vuelve a ciertos objetos que devienen elementos representativos del relato nacional, como el *Fierro*. Grinberg cuenta cómo, al plantearse una posible adaptación para niños con el protagonista como «una especie de Llanero Solitario»,²⁷⁰ fue Fontanarrosa quien señaló no solo que alejarse de Hernández terminaba traicionándolo: «Nos van a cagar a patadas».²⁷¹ El texto nacional aún tiene carácter sacro.

OTRA VEZ LOS INDIOS

«El indio pasa la vida / robando o echao de panza / La única ley es la lanza / a la que se ha de someter / Lo que le falta en saber / lo suple con desconfianza», dice Martín Fierro de los indígenas. Hernández, Sarmiento, los cronistas de la Conquista del Desierto:²⁷² todos coinciden en retratarlo como un salvaje deshumanizado, cuyo único deseo es el saqueo y la destrucción.

En las historietas de *Inodoro Pereyra*, los indios son también casi siempre figuras de paso desde o hacia un malón (lámina 17, p. 114),²⁷³ pero con un tono distinto, de complicidad dentro del relato. Aquí ellos parecen ser conscientes de estar cumpliendo un rol teatral más que realmente camino a saquear. Insisten en su estereotipo –lo caricaturizan hasta la imposibilidad– como tratando de eviden-

270. Nótese otra vez la cercanía con el mitológico oeste norteamericano.

271. Horacio Grinberg, «Una nueva edición de *Martín Fierro*», en J. Hernández, *Martín Fierro*, p. 174.

272. Dos hitos literarios –con carácter de literatura testimonial– de la Conquista del Desierto lo corroboran: *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla, y *La guerra al malón*, del comandante Manuel Prado.

273. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 249.

Lámina 17. «Como chanco pa los choclos», en *20 años con Inodoro Pereyra*, p. 249.

ciarlo a través de la exageración. Pidiendo un «bono contribución» para hacer un malón, planificando unos pocos un ataque total a Buenos Aires o decididos a dedicarse a la pesca para sobrevivir, los muertos de hambre originarios –tan desamparados como el gaucho– parecen intentar ingresar en la modernidad de cualquier manera (láminas 18, p. 116, y 19, p. 117).²⁷⁴ Podrán acudir a Pereyra en busca de consejo o ayuda, o para quemarle el rancho. Aun así, nunca serán los enemigos del gaucho. —Ahora vienen a pedir ayuda después que no me permitieron construir una letrina entre los yuyales, oponiéndose al progreso (les dice Pereyra). —Temimos que ese emprendimiento alterara el equilibrio ecológico (le responden).²⁷⁵

Es claro que en la historieta no hay intención ni de denigrar ni de reivindicar la realidad histórica sufrida por estos pueblos. Lo que entra a jugar es el estereotipo de la indiada insurrecta, la burla a la figura de salvajes ignorantes que les construyó el relato patrio y que de cierta manera aún sigue vigente en ciertos imaginarios.

—Yo conservo esta punta é flecha. Me la disparó Baigorrita, el hijo del cacique ranquel (cuenta Pereyra a una antropóloga)

—Pero... ¡Es una ventosa de goma! (le responde esta)

—Son indios muy primitivos. Casi infantiles (retruca el gaucho).²⁷⁶

Durante la etapa aventurera de Inodoro, este huye por un tiempo de los milicos a las tolderías. Ahí, desarrollado el vínculo se estrecha. Cuando se despida de ellos, será la única vez que, en 35 años, una viñeta muestre como a Pereyra se le empañan los ojos y tiene que tragarse una lágrima.

TAN SOLO UN TIPO COMÚN

Arrancando como un personaje paródico con constantes influencias trans-textuales, el paso del tiempo va acercando a Inodoro Pereyra al «tipo común» que en su última etapa explora Fontanarrosa en su obra general, cuentística o gráfica. El personaje va ganando dimensiones con el tiempo. Es significativo que no ocurra lo mismo con *Todo Boogie, el aceitoso* –el mercenario norteamericano, la otra figura señera de la obra gráfica del autor–, que mantiene inmutable su

274. *Ibid.*, p. 519; y R. Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra...* 28, p. 37-41.

275. R. Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra...* 23, p. 57.

276. *Ibid.*, p. 7.



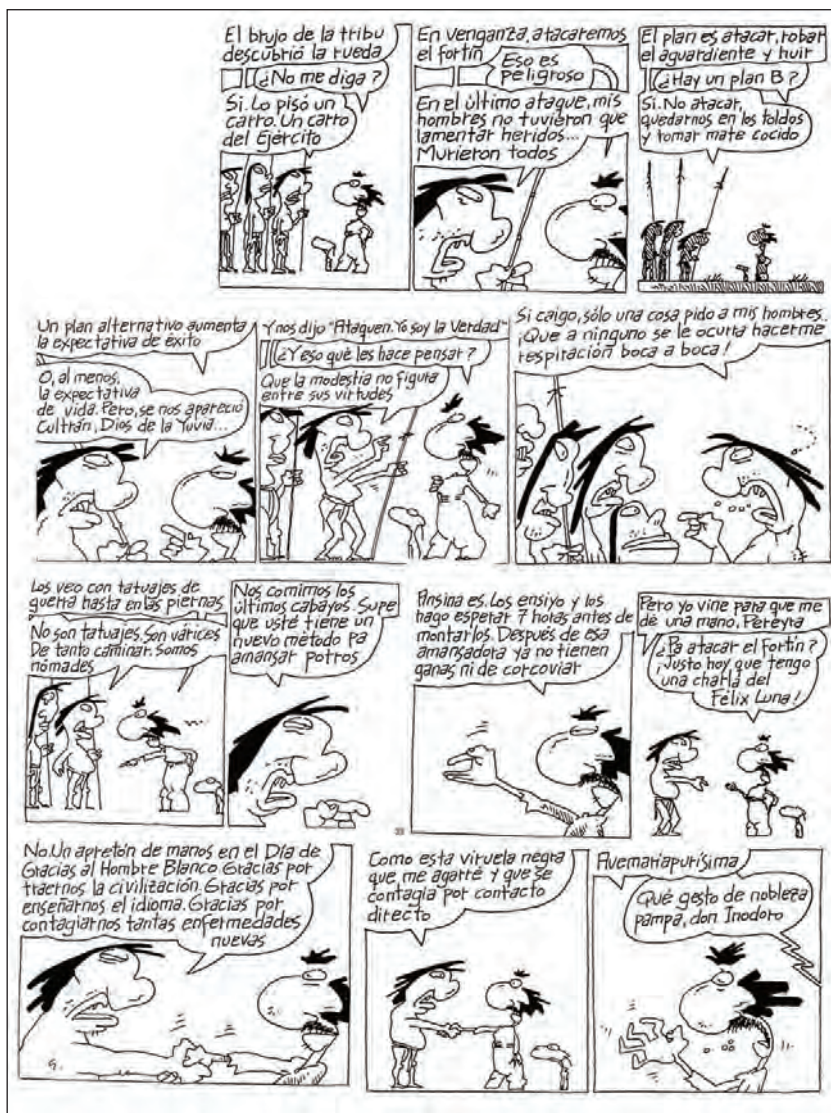


Lámina 19. «Cultrán, Dios de la lluvia», en Inodoro Pereyra 28, p. 37-41.

carácter con el transcurso de los años. Igual que los héroes patrios. Esta diferencia prueba que no es la simple continuidad la que generó ese cambio de registro.

Ante el gaucha arquetípico —el perfilado por Sarmiento, el reivindicado por Hernández, el reinventado por Lugones, el novelado por Güiraldes—, paradójicamente sin abandonarlo, Pereyra se va constituyendo en el «antigaucha». En vez de madrugar como Fierro y trabajar incansable como Sombra —ambos personajes cuyos nombres usa en recurrentes juegos de palabras—, Pereyra es flojo y dormilón contumaz; su canto es desastroso y, sin pinga que lo lleve —desaparecido desde la llegada a *Clarín*—²⁷⁷ camina acompañado del perro que para no ladrarle le habla, con el que se tranzan en largos circunloquios que no tiene más fin que jugar con decir, opuesto al lacónico gaucha, hombre de acción y poca palabra hecho de soledades y recelo. Eulogia tiene una personalidad imponente —casi siempre respecto a Pereyra—, ajena completamente a la sumisa y callada cuando no invisible «china de gaucha». Sustituido el facón por la palabra, Pereyra termina casi siempre sorteándose con decires y, para cada frase, tiene una contrafrase que cambia sentidos.

En un mundo de conflictividad y de testarudez colectiva —de las loras a Eulogia, de los pampas a la policía rural—, Mendieta es la voz que busca evitar el conflicto, inicialmente solo él, aunque después Pereyra pliegue sutilmente a su propuesta, procurando no perder su imagen de coraje. «Negociemos Don Inodoro» es una de las frases recurrentes de Mendieta.²⁷⁸ El perro, contrapunto, es más intelectual, razonable y crítico que el gaucha.

Este gaucha hablador se aleja del arquetipo del ser nacional inventado e impuesto, para desarrollar una complicidad que suele apoyarse en algo tan ambiguamente definible como «sentidos comunes sociales», lugar donde también se consolida parte de una determinada identidad colectiva: compartir un mismo bagaje de referencias,²⁷⁹ unas mismas preocupaciones y expectativas, una misma realidad coyuntural, una misma perspectiva, un mismo pasado colecti-

277. Según Fontanarrosa —que decía que lo que más le gustaba dibujar era la pampa, porque bastaba con una línea—, el caballo desaparece para escaparle al agobiante trabajo tener que abrir el encuadre ante un hombre montado. R. Braceli, *op. cit.*, p. 40.

278. «Mal, pero acostumbrado» será frase recurrente de Pereyra —y que repetirá también Fontanarrosa cuando la enfermedad comience, infame, a devorarlo—. En 2003 le diagnosticaron esclerosis lateral amiotrófica, enfermedad que fue limitándolo hasta prácticamente paralizarlo completamente antes de su muerte en 2007.

279. Significativamente, siendo el fútbol una de las mayores pasiones de Fontanarrosa, es prácticamente inexistente la referencia a este en el mundo de Pereyra: explícitamente como argumento aparece en solo una de las historietas, cuando directores técnicos busquen por el interior valores desconocidos; o en la bincha del jefe indígena Cachul —cuando en sus aventuras Pereyra se refugie en los taldos— que dice «soy canaya», como se llaman los hinchas del «Rosario Central», equipo del que Fontanarrosa fue ferviente seguidor, hasta el punto diseñarle un personaje como logo.

vamente resignificado: parte del contencioso saldo inestable y polivalente de las silentes y permanentes guerras por la significación social. «Al Inodoro es al único que no me lo entienden afuera»,²⁸⁰ decía Fontanarrosa. «No entender», creemos supera el simple *background* de información, que indudablemente da sentido. Muchos de los referentes que Fontanarrosa usa son «ajenos» a lo local –melodías de Joan Manuel Serrat, personajes navideños o inversores japoneses– y reapropiados. El sentido y la complicidad parecerían requerir también de un tipo de sensibilidad, de un tono del relato aceptado o de una intención humorística compartida. En la combinación, parece no ser baladí el gusto a ser juntos testigos de la subversión de los patrones con el que nos hemos formado.

Podemos encontrar en una conjunción de elementos el cambio de *Pereyra* en el tiempo. De la plancha única, el paso por una prolongada etapa de aventuras de larga duración demandó un desarrollo más complejo de los personajes: el mismo factor de episodios por entregas fue desarrollando personalidades y vínculos. Es por esto que el personaje del perro Mendieta fue acercándose al rango de cofigura en ese tiempo. Al volver a la plancha única, sin aventuras, los personajes ya han consolidado caracteres. También son claves en esta humanización dos particularidades básicas. Primero, la constante intertextualidad, que lo lleva a explorar en la cultura de masas, lo que implica apoyarse en multitud de elementos que construyen un determinado tipo de sensibilidad colectiva. El segundo factor, la implícita referencia y vinculación con el contexto social, político y económico que le exigió su presencia en el diario *Clarín*. Nunca explicitado pero siempre presente, el mundo de Pereyra es afectado por lo que va aconteciendo en el país y la posición del autor –hombre «de la calle», finalmente–, frente a esa realidad, va reflejándose en la posición de Pereyra. La complicidad con el público termina de cerrar este entramado. Lenguaje, referentes, realidad, esperanzas compartidas van haciendo de este personaje algo cercano a ciertos sentires comunes.

Creemos que también la palabra como eje fundamental, invadiéndolo todo prefigura esta evolución. En el *Pereyra* de la larga última etapa casi todo es diálogo. En Fontanarrosa –y se descubre en el desarrollo de su obra general– el diálogo es una de las formas primordiales para exponer la personalidad del per-

280. El Gráfico, «Vivo en Rosario sólo por ver a Central», Buenos Aires, 30 de mayo de 1989, en *El Gráfico*, <<http://www.elgrafico.com.ar/2008/07/17/C-529-mano-a-mano-con-fontanarrosa.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011. Boogie, magnificación extrema del mercenario/policía/bravucón del cine norteamericano que, como se ha señalado, apela a sobredimensionar la violencia el racismo, el machismo, la agresión extrema y la sordidez, ha sido difundido en el continente, llegando a ser publicado en México y Colombia con más asiduidad que en la misma Argentina. En 2009 fue producida la película de dibujos animados «Boogie, el aceitoso», dirigida por Gustavo Cova, que al construir un desarrollo dramático de largo alcance desvirtuó el personaje.

sonaje, en mucho también hecho de y en la palabra, donde cobra sentido. La palabra no reducida a suplantación de la acción, sino entendida como acción misma.²⁸¹ Al hablar, Pereyra también va prefigurándose, definiéndose y delatándose.

En algunos rasgos antítesis del gaucho, en otros Inodoro es magnificación que recalca constituyentes rasgos estereotipados: tendrá un sobrino que denomina «el raro», vergüenza de la familia, por el imperdonable vicio de ser vegetariano, casi un traidor a la argentinidad. Pereyra, «como todo argentino que se precie», es capaz de matar para no permitir que alguien meta las manos en un asada que está haciendo, como es consciente del «clásico egoísmo argentino [...] que nos ha hecho acaparar todo el talento y no dejar nada pa los demás»²⁸² el argentino medio, el de la calle, también hecho de estereotipos, el mismo hablador que a veces peca de ignorancia arrogante: «—Pero... Galileo decía... / —¡Qué sabía Galileo de astronomía, Mendieta! Lo que pasa es que en este país habla cualquiera», «—Calma, don Inodoro. Napolión decía «Los ejércitos marchan sobre sus estómagos» / —¡Qué sabía Napolión de ejércitos, Mendieta! Lo que pasa es que en este país habla cualquiera».²⁸³

El Pereyra sedentarizado no se mantiene incólume como las figuras que le dan antecedente: se acobarda, miente o hace aspavientos de violencia nunca ejercida; se torna un personaje enrevesado, de salidas variadas o contradictorias. Como dice Sasturain: «*Inodoro Pereyra* es —por sobre todo— un lenguaje, una retórica llena de ampulósidades que recubre un carozo blando y heroico, capaz del exabrupto y la aflojada».²⁸⁴

281. Paralelamente a las dialogales historietas de *Pereyra*, son muchos los cuentos de Fontanarrosa centrados en mesas de café donde amigos escrupulosamente se reúnen a simplemente hablar, inestables espacios de fuga de una alienante realidad demandante de productividad; espacios de integrantes volátiles pero fieles, sujetos móviles pertenecientes a distintos mundos, cuyas identidades se constituyen en el lazo que genera el pequeño espacio de encuentro. Juntos constituyen un personaje colectivo. Haciendo del diálogo, entre personajes y de su relato de anécdotas, esencia narrativa de cuantiosos relatos, la palabra se torna acción directa. Ser actante en este espacio es ante todo hablar sin esperar réditos, compartir al decir. La acción física, la que altera el mundo, está casi siempre afuera. Contra el mundo que agobia, que aplasta, que devora sin retribuir, contra el exterior de incertidumbres e inestabilidad, está el mundo de las reuniones de café, como el de los domingos de fútbol. En Fontanarrosa merece ser contado eso otro, lo «intrascendente» para el canon funcionalizador de cada acción humana; lo improductivo, el ocio compartido no como lugar de alienación, sino de humanización, de reafirmación de lazos de pertenencia tangibles que posibilitan —que no niegan, sino que aterrizan— las identidades. Fontanarrosa decía que recelaba de los textos que no graficaban líneas del diálogo.

282. Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra, el renegau* 26, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2006, p. 8.

283. R. Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra...* 28, p. 47 y 57, respectivamente.

284. J. Sasturain, *El domicilio de la aventura*, p. 197. «De a poco, todo combate o peripecia ha decantado en una esgrima verbal cada vez más densa —no hay pausa: cuadro a cuadro— y de sutileza creciente [...] hoy solo ocasionalmente guapea con un desproporcionado desplante

Y es aquí donde, de cierta ambigua manera, quizás se perfila algo de una identidad colectiva, algo que acerca y hace comunidad a los hombres y mujeres que conviven en un mismo territorio –comunidad imaginada, cuya voluntad de carácter, no necesariamente concreción, de ninguna manera es exclusiva–: Fontanarrosa define a Pereyra como «un tipo como tantos que hace lo que puede y no lo que quiere. Que reacciona como cualquiera de nosotros, pero que, por sobre todas las cosas, es un personaje digno».²⁸⁵

«Inodoro Pereyra se convirtió en un «argentino común», que ve transcurrir la actualidad con un asombro que ser acerca al desconcierto», dice Daniel Freidemberg, a lo que Judith Gociol agrega «Es justamente por estos sentidos antagónicos –la dinidá, la derrota, la viveza crioya– que Inodoro Pereyra es tan argentino como el dulce de leche, la birome o el colectivo: un verdadero mojón de argentinidá».²⁸⁶ Rasgos genéricos, que una comunidad toma por propios y excluyentemente específicos.

De cualquier manera, *Pereyra* parecería no pretender delimitar rasgos identitarios. Al respecto, Mendieta es claro: «El de nuestro país es un problema de identidad», a lo que el gaucho responde «Dígamelo a mí, Mendieta, que durante años viví convencido que era escocés».²⁸⁷

verbal [...] La quietud en espera es, en este Inodoro de actitud casi zen, una estrategia de supervivencia», J. Sasurain, «*Inodoro Pereyra*: ¡Hay cada gaucho...».

285. R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 15.

286. Judith Gociol, «Inodoro y su tata», en R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 15.

287. R. Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra...* 23, p. 12.

Conclusiones

Al iniciar este trabajo, nuestra meta fue ingresar en la obra de Roberto Fontanarrosa desde una lectura que reflexionara sobre cómo interviene ante dos figuras arquetípicas e institucionalizadas en el relato de la nación Argentina.

Propusimos esta reflexión considerando que al tratar estos tópicos, el trabajo humorístico de Fontanarrosa tiende a apoyarse en los sentidos comunes contruidos por marcos sociales de la memoria como la escuela o los medios masivos de difusión.

Desarrollamos el análisis de contenidos basándonos en algunas reflexiones teóricas que entienden a los imaginarios de nación como constructos artificiales naturalizados en el cuerpo social. Trabajar un marco teórico apoyado en autores como Benedict Anderson, Maurice Halbwachs, Luis Ricardo Dávila, Carlos Monsiváis, Guillermo Bustos o Ezequiel Martínez Estrada nos permitió prefigurar un modelo de historia patria y figuras arquetípicas. A partir de ello, manejamos conceptos como *historia oficial* –en tanto la narrativa del pasado implantada desde espacios hegemónicos–, *perspectiva histórica instituida* –asumida como una forma de entender la historia reduciéndola a luchas por el control de poderes centrales, encabezadas siempre por sujetos particularizables– o *memoria pública conmemorativa, de Estado* –difusa en sus contenidos, más reafirmativa que reflexiva–. Respondiendo a líneas hegemónicas impuestas hasta la naturalización, dichas visiones se alejan –y por momentos parecerían ser autónomas– de los estudios que intentan pensar críticamente el pasado de las sociedades.

Paralelamente, usamos la entrada humorística como un tipo de reflexión deconstructiva, en lo común no suficientemente pensada en la academia. Ensayistas como Luigi Pirandello, Jonathan Pollock o Pablo de Santis nos permitieron delimitar *parodia* y *absurdo* como dos categorías del discurso humorístico, clave para entender una parte de la obra de Fontanarrosa.

Así leímos dos tipos de registros narrativos de características disímiles, particulares y diferenciables –el cuento y la historieta–, tratando ambos en tanto narrativas: en los relatos escritos, los referidos al *prócer*; en los gráficos, los dedicados al gaucho, Inodoro Pereyra.

Sobrepasando los objetivos de esta investigación, sabemos que un análisis de la parte visual y su gramática en la historieta de Fontanarrosa es esencial para comprender en amplitud el alcance del trabajado del autor, que reflexiona también sobre estéticas y representaciones visuales. Esperamos que nuestro trabajo induzca a reflexionar sobre la potencia discursiva de la historieta, comúnmente ignorada al desconocer las múltiples capas que la atraviesan.

Como señalamos ya en la introducción, queda pendiente así mismo un necesario estudio sobre audiencias, formas en que fue leída su producción, así como su influencia en la cultura de masas, a partir del alcance obtenido a través de los medios de difusión masiva. Mientras la cuantística puede ser más delimitable en tanto a público, se complejiza cuando un personaje como Pereyra es difundido en tiradas quincenales de hasta medio millón de ejemplares. Cada experiencia abre múltiples posibles lecturas a estudiar. En el caso de Pereyra, hemos visto cómo el mismo soporte llegó a incidir profundamente en la estructuración y evolución del personaje. «Soporte» —que le da materialidad y dirección a producciones culturales—, «difusión», «mercado», «consumo», son elementos que se hace necesario vincular en próximos trabajos.

Contrastando el enfoque diferencial que el autor hace frente a las dos figuras estudiadas —a cada una de las cuales le hemos dedicado un capítulo del presente trabajo—, proponemos algunas conclusiones.

En los cuentos que desarrollan la temática de próceres independentistas, Fontanarrosa parodia principalmente los recursos retóricos y los esquemas arquetípicos acartonados respecto a estos personajes. Sin embargo, los relatos del rosarino no llegan a cuestionar la perspectiva histórica instituida, a la que de cierta manera reafirman. Esto parecería evidenciar lo enraizados que están este tipo de modelos en la conciencia colectiva: historia hecha de eventos y sujetos puntuales, héroes intocables, de carácter sacro aún en estos tiempos de descreimiento y crisis de macrorrelatos colectivos, con la nación como marco convocante. Las narraciones estudiadas refrescan el modelo sin llegar a subvertirlo radicalmente. Esta re-evocación parecería surgir indirectamente de una restrictiva memoria conmemorativa. Sin embargo, la parodia o el absurdo desmontan y ponen en evidencia los maniqueísmos retóricos y simbólicos del relato histórico instituido y de sus personajes.

Mientras que en la evolución de la obra general de Fontanarrosa se fue abandonando la parodia para acercarse a la psicología de los personajes o a un costumbrismo contemporáneo, en los cuentos de temática histórica el paso de los años no cambió el tratamiento significativamente. El personaje de Inodoro Pereyra, al contrario, surgido de la parodia, fue evolucionando hacia un carácter más diverso y cercano al «hombre de la calle», bajo el influjo de factores como la transtextualidad o la implícita presencia de la realidad coyuntural y colectiva. Vemos aquí ciertos factores que podrán sí considerarse como aglu-

tinantes y constructores de comunidad: unos mismos referentes y una misma forma de procesarlos, dentro de una realidad de problemáticas compartidas.

La transtextualidad en *Inodoro Pereyra* deviene en una exposición de multiplicidad de elementos que participan en la conformación del acervo cultural común, recombiniéndose en el texto, desjerarquizados. Este proceso implica también compartir similares matrices de sentido y significación. Complejo texto que, sin pretensiones de alta cultura, se pone en diálogo con otras textualidades y hace se relacionen entre sí. Profundamente significativo que esto se haga a través de una figura emblemática de lo nacional como el gaucho.

La diferencia antagonica de perspectiva al tratar gauchos o próceres se evidencia también en un cambio de valor. Cuando Fontanarrosa narra la gesta patriótica, los gauchos se diluyen en la tropa montonera. El sujeto raso desaparece como figura. Por el contrario, al contar desde el gaucho Pereyra, la guerra civil no llega a ser más que una vaga referencia. Cada entrada —la del prócer, la del gaucho— parece representar el punto de vista desde el que construye el relato: el del cabecilla, que ignora a la tropa y, el del sujeto común, más ocupado en sobrellevar su vida que en incidir en los grandes procesos.

Entre los precursores patrios y los gauchos también es posible marcar otras diferencias estructurales, básicas para la diversa evolución en la obra del rosarino: Los próceres como figura terminan vistos desde una lectura instituida sólidamente, que le confiere un carácter monolítico, normalmente unívoco. La forma del gaucho, por el contrario, ha tenido múltiples perspectivas, ninguna de las cuales ha desaparecido por completo: desde el bárbaro sarmentino al perseguido hernandiano, del emblemático lugoniano al telúrico folclórico, las facetas se mantienen y a la vez se vinculan en tensa relación, dándole a la figura gaucha diversidad de entradas, incluso a veces contradictorias. Por otro lado, apropiado por una multitud de grupos que le confirieron distinto valor, el gaucho también se diversificó. Recordamos la influencia de la migración europea y su fusión en la reconstitución del país a inicios del siglo XX, momento en que se perfiló el gaucho como emblema.

Los próceres instituidos generalmente son vistos como figuras superiores al individuo común en todos los sentidos. Inalcanzables, adelantados a su tiempo, conociendo las esencias primordiales de la república venidera, inquebrantables, tenaces; figuras distantes al hombre de la calle, que puede verlos como sus paladines pero nunca como sus iguales. El prócer no solo opaca, sino que se torna figura no cercana, no cómplice o íntima. El gaucho combina también una serie de valores positivos como tenacidad o nobleza, pero desde la cercanía. Puede cubrirlo un hálito de sabiduría profunda, pero nunca superior. A la vez, al ser presentado como una figura que ampara y representa a todos, estos valores comunes pueden ser traspasados, reinterpretados o reseleccionados.

En el proceso que vive Pereyra también puede verse una humanización cómplice: del gaucho sabio –como lo son Martín Fierro o Segundo Sombra–, Pereyra va haciéndose más un hablador, cercano al sujeto medio.

¿Dónde se construyen entonces los espacios e imaginarios que den al sujeto concreto pertenencia colectiva, si no real al menos percibida como propia? Analizando la obra general de Fontanarrosa, parecería que la argentinidad –como otras afinidades similares– se termina construyendo como una identidad a la que constantemente se apela o desafia, pero nunca se define en rasgos concretos, delimitables. Una certeza siempre vaga.

Los próceres se mantienen como figuras lejanas pero propias, como imágenes de distantes antepasados. El gaucho de la historieta, más cercano, queda en alegoría de un ser colectivo. Otras comunidades más pequeñas, más asibles, entrañables y constantes en la obra de Fontanarrosa –como el fútbol o la mesa de amigos–, se presentan como pertenencias claras. En el trabajo del rosarino puede verse cómo la interacción, el vínculo, los comunes referentes (entre ellos imaginarios del pasado como prócer y gaucho), se vuelven factores que hacen la identidad de la comunidad. La relación de la palabra aquí es elemento primordial de cercanía.

Aquí no hay rasgos esenciales, inamovibles o fatales que impongan identidad.

Figuras como el prócer o el gaucho se presentan como elementos inevitablemente conformadores de una identidad y un imaginario colectivos hechos –como podría en cierta medida mostrar Pereyra–, de una multiplicidad de elementos muchas veces contradictorios, no reducibles a una caracterización férrea o clara, sino hecha de ambigüedades e inciertos devenires.

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF., Fondo de Cultura Económica, 1a. ed. 1983, 1993.
- Bergson, Henri, *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1a. ed. 1899, 1953.
- Borges, Jorge Luis, *El «Martín Fierro»*, Buenos Aires, Alianza / Emecé, 1983.
- *Obras completas. 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé.
- *Obras completas. 1952-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Borello, Rodolfo A., «Facundo: la realidad desde el punto de vista del político y del ensayista», en Pamela Bacarisse, edit., *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana: actas del XXX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, vol. I, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, p. 35-38, 1994.
- Braceli, Rodolfo, *Fontanarrosa, entregate*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1992.
- Brecht, Bertolt, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 1996.
- Bustos, Guillermo, «El bicentenario: legados y nuevas perspectivas», en Guillermo Bustos Lozano, edit., *La revolución de Quito, 1809-1812*, Quito, El Comercio / Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, p. 1-8, 2009.
- Campra, Rosalba, «Los arquetipos de la marginalidad», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo IV: Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 411-430, 1997.
- Caner-Liese, Robert, «El sentido del texto y el absurdo de la historia: Adorno y la hermenéutica», en Mateu Cabot, edit.; *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, p. 43-56, 2007.
- Carrera Damas, Germán, «La huella tenaz de un fundador», en *El culto a Bolívar*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, p. 217-271, 1973.
- Carlyle, Thomas, *De los héroes. Hombres representativos*, Buenos Aires, W. M. Jackson, 1a. ed. 1941, 1952.
- Dávila, Luis Ricardo, «Centenario e inventario de los problemas venezolanos», en *Historia Mexicana*, vol. LX, No. 1, julio-septiembre, México DF, Colegio de México, p. 243-297, 2010.
- De Santis, Pablo, «Risas argentinas: la narración del humor», en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11. La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, p. 247-256, 2000.
- Devoto, Fernando J., «Relatos históricos, pedagogías cívicas e identidad nacional: el caso argentino en la perspectiva de la primera mitad del siglo XX», en Javier

- Pérez Siller, coord., *La identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, p. 37-60, s.f.
- Durán, Manuel, «El Martín Fierro y sus críticos españoles», en *Revista Iberoamericana*, vol. 40, No. 87-88, abril-setiembre, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1974, p. 479-489, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2904/3087>>. Fecha de consulta: 20 de octubre de 2012.
- Eco, Umberto, *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Echeverría, Bolívar, «Meditaciones sobre el barroquismo. I. Alonso Quijano y los indios», en *página web de Bolívar Echeverría*, <<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Alonso%20Quijano%20y%20los%20indios.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2012.
- Echeverría, Esteban, «El matadero», en Mario Benedetti, y Antonio Benítez Rojo, coord., *Un siglo del relato latinoamericano*, La Habana, Casa de las Américas, p. 103-119, 1976.
- Fontanarrosa, Roberto, *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1982.
- *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1998.
- *Best Seller*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1985.
- *El área 18*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1986.
- *El mayor de mis defectos y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1990.
- *El rey de la milonga y otros cuentos*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2005.
- *Historietas completas a todo color*, Buenos Aires, Ed. de la Hurraca, s.f.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 21*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 22*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 23*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2005.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 25*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2006.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 26*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 27*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2005.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 28*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 29*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 30*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 31*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2007.
- *Inodoro Pereyra, el renegau 32*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2008.
- *La gansada*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1989.
- *La mesa de los galanes y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1995.
- *Los clásicos según Fontanarrosa*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1993.
- *Los trenes matan a los autos y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1997.
- *Nada del otro mundo y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1987.
- *No sé si he sido claro y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1986.
- *Puro fútbol y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2000.
- *Te digo más... y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2001.
- *Todo Boogie, el aceitoso*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2009.
- *Una lección de vida y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1998.
- *Uno nunca sabe y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1993.
- *Usted no me lo va a creer y otros cuentos*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2003.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Genette, Gérard, «La literatura a la segunda potencia», en Desiderio Navarro, edit., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas, p. 53-63, 1997.
- Gociol, Judith, y Diego Rosemberg, *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 2000.
- González Alcantud, José A., *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, Barcelona, Anthropos, 2006.
- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, La Habana, Huracán, 1980.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Universidad de la Concepción / Anthropos, 2004.
- Hernández, José, *Martín Fierro (con diseños originales de Roberto Fontanarrosa)*, Buenos Aires, El Ateneo, 2007.
- *El gaucho Martín Fierro – La vuelta de Martín Fierro*, Madrid, J. M. Ed., 1999.
- Hobsbawm, Eric. J., «Inventando tradiciones», en *Historia Social*, No. 40, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, p. 203-214, 2001.
- Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Edic. de la Flor, 1993.
- Ludmer, Josefina, «El género gauchesco», en Roberto González Echevarría, edit., *Del descubrimiento al modernismo*, Madrid, Gredos, p. 614-629, 2006.
- «Quien educa», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 160-172, 1996.
- Martínez Estrada, Ezequiel, «La literatura y la formación de una conciencia nacional», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 22-53, 1996.
- «Meditación sobre Facundo», en Mirta Yáñez, comp., *Recopilación de textos sobre la novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, p. 261-264, 1978.
- Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Moraña, Mabel, «Narrativas protonacionales: el discurso de los libertadores», en *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*, Caracas, Excultura, p. 65-83, 1997.
- Panno, Juan José, *Obras maestras del error: furcios, metidas de pata, pifiadas, macanazos y papelones en los medios de comunicación*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
- Pérez Vejo, Tomás, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Asturias, Nobel, 1999.
- «Historia, política e ideología en la celebración del centenario mexicano», en *Historia Mexicana*, vol. LX, No. 1, julio-septiembre, No. 237, México DF, El Colegio de México, p. 31-83, 2010.
- «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico», en *Historia Mexicana*, vol. LIII, No. 2, México DF, El Colegio de México, p. 275-311, 2003.

- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pons, María Cristina, «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica», en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina Vol. II. La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, p. 97-116, 2000.
- Pollock, Jonathan, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Rama, Ángel, «El sistema literario de la poesía gauchesca», en Jorge B. Rivera, comp., *Poesía gauchesca*, Caracas, B. Ayacucho, p. IX-LIII, 1987.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- Rivera, Jorge B., comp., *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Rodríguez Monegal, Emir, «El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada», en *Revista Iberoamericana*, vol. 40, No. 87-88, abril-septiembre, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1974, p. 287-302, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2893/3076>>. Fecha de consulta: 14 de octubre de 2011.
- Sarmiento, Domingo F., *Facundo o civilización y barbarie (1845)*, Buenos Aires, Longseller, 2006.
- Sasturain, Juan, «Siete vueltas alrededor de un Inodoro», en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, p. 193-202, 1993.
- Sorensen Doodrich, Diana, «Ricardo Rojas, lector del <Facundo>: hacia la construcción de la cultura nacional», en Saúl Sosnowski, coord., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 555-562, 1996.
- Tovar Zambrano, Bernardo, «Porque los muertos mandan: el imaginario patriótico de la historia colombiana», en Javier Pérez Siller, coord., *Identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, p. 421-441, s.f.
- Viñas, David, «El escritor liberal romántico», en Saúl Sosnowski, coord., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p.173-188, 1996.
- , *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1966.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

Internet

- Bicentenario de la Nación Argentina, «Se aprobó la ley de vagos y malentretenidos», en 1857, *el Bicentenario*, diario apócrifo de la etapa fundacional, directores del proyecto, Daniel Flores y Cecilia Fumagalli, Buenos Aires, 2010, en *Bicentenario de la Nación Argentina*, <<http://www.portalplanetasedna.com.ar/diario1850.htm>>. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2012.
- Califa, Oche, «Acción y aventuras de la mano de los héroes de papel», en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio de 2009, *La Nación*, <<http://www.lanacion.com.ar/1138443-accion-y-aventuras-de-la-mano-de-los-heroes-de-papel>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.

- «Líndor Covas, el Cimarrón... clásico entre las historietas», en *La Nación*, Buenos Aires, 2 de febrero de 2008, *La Nación*, <<http://www.lanacion.com.ar/983730-lindor-covas-el-cimarron-clasico-entre-las-historietas>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.
- Comunicación Popular, «Niños de 6to y 7mo grado estudian a Sarmiento y reclaman al gobierno de la CABA dejar de cantar su himno», Buenos Aires, septiembre de 2012, en *Comunicación popular*, <<http://comunicacionpopular.com.ar/ninos-de-6to-y-7mo-grado-estudian-a-sarmiento-y-reclaman-al-gobierno-de-la-caba-dejar-de-cantar-su-himno/>>. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2012.
- Educ.ar, «Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Bartolomé Mitre en 1861, en la que Sarmiento le pide a Mitre un cargo en el Ejército y le aconseja no economizar sangre de gauchos», en *Biblioteca Escolar de Documentos Digitales Educ.ar*, <http://bibliotecaescolar.educ.ar/sites/default/files/III_11.pdf>. Fecha de consulta: 12 de octubre de 2011.
- El Gráfico, Roberto Fontanarrosa, «El Che era de Central, no jodamos más», entrevista, *El Gráfico*, Buenos Aires, julio de 2002, en *El Gráfico*, <<http://www.elgrafico.com.ar/2007/07/19/C-1152-el-che-era-de-central-no-jodamos-mas.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.
- «Vivo en Rosario sólo por ver a Central», Buenos Aires, 30 de mayo de 1989, en *El Gráfico*, <<http://www.elgrafico.com.ar/2008/07/17/C-529-mano-a-mano-con-fontanarrosa.php>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.
- Entrevista a R. Fontanarrosa en programa televisivo documental «Obra en construcción», Argentina, Canal Ciudad Abierta, marzo de 2006, en *Nando comunicando con humor*, <<http://cartoonando.blogspot.com/2011/03/roberto-fontanarrosa-en-obra-en.html>>. Fecha de consulta: 20 de junio de 2011.
- Fontanarrosa, Roberto, «Reportaje a Inodoro Pereyra, el renegau», en *Crisis*, Buenos Aires, mayo de 1974, reproducido por *Mágicas ruinas*, <<http://www.magicas-ruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien068.htm>>. Fecha de consulta: 10 de octubre de 2011.
- García Barace, Mariano, «Tradiciones criollas en San Antonio de Areco», en *Intereconomía*, Madrid, marzo de 2013, <<http://www.intereconomia.com/blog/chimangosur/tradiciones-criollas-san-antonio-areco-20130309>>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2013.
- Garmentia, José Ignacio, *La cartera de un soldado*, Buenos Aires, J. Peuser, 1889, en *Archive Org*, <<http://www.archive.org/details/3464758>>. Fecha de consulta: 16 de octubre de 2011.
- «Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia)», Buenos Aires, Imprenta de Ostwald y Martínez, 1882, en *Archive Org*, <<http://www.archive.org/details/informeoficialde00arge>>, versión transcrita en <http://cyt-ar.com.ar/cyt-ar/images/7/72/Introducci%C3%B3n_del_tomo_I_del_Informe_Oficial_de_la_Comisi%C3%B3n_Cient%C3%ADfica.pdf>. Fecha de consulta, 29 de agosto de 2011.
- Instituto Verificador de Circulaciones de Argentina, «Estudio de circulación», Buenos Aires, en *IVC*, <http://www.ivc.org.ar/consulta?op=c&asociado_id=78>, html. Fecha de consulta: 19 de noviembre de 2011.

- Martín Maglio, Federico, «El pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento», Buenos Aires, marzo de 1999, en *FMM educación*, <<http://www.fmmeduacion.com.ar/Historia/Notas/sarmiento.htm>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.
- Muleiro, Vicente, «Entrevista a Roberto Fontanarrosa, «El hombre que se ríe de lo pomposo»», Buenos Aires, 17 de diciembre de 2005, en *Clarín.com*, <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/17/u-01108317.htm>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2011.
- Página 12, «El artista de todos», en *Página 12*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005, *Página 12*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2011.
- Portinos, «Las míticas aventuras de Lindor Covas», Buenos Aires, 3 de diciembre de 2007, en *Portinos*, <<http://www.portinos.com/585/las-miticas-aventuras-de-lindor-covas>>. Fecha de consulta: 29 de agosto de 2011.
- OSDE, Judith Gociol y Marina Naranjo, responsables, *Catálogo exposición 100% Negro Fontanarrosa*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, en Fundación OSDE, <[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$141.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$141.pdf)>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.
- Reporte 24, «Se presentó un libro con los mejores discursos de Cristina», en *Reporte 24*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 2011, en *Reporte 24*, <<http://www.reporte24.com.ar/content/view/16065/55/>>. Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2011.
- Rodríguez, Emanuel, y R. Fontanarrosa, «Un canalla en la corte de Cervantes», entrevista en *La voz del interior*, Córdoba, 31 de julio de 2005, en *Scribd*, <<http://es.scribd.com/mobile/documents/32901471?query=%22Fontanarrosa%22>>. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2011.
- Saccomanno, Guillermo, «El artista de todos», en *Página 12*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005, *Página 12*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2011.
- Sasturain, Juan, «Inodoro Pereyra: ¡Hay cada gaucho en esta pampa!», en *Clarín*, Buenos Aires, 9 de mayo de 2004, *Clarín.com*, <<http://edant.clarin.com/diario/2004/05/09/sociedad/s-04810.htm>>. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2011.
- Sdl soles digital, «El futbol según Fontanarrosa», entrevista a R. Fontanarrosa por Mariano García, en *Sdl soles digital*, <http://www.solesdigital.com.ar/archivo/fontanarrosa_futbol.htm>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.
- Serval, Boulaghzalate, Hemza, «Lo absurdo en Camus y Sábato», en *A Parte Rei. Revista de filosofía*, No. 68, marzo, Madrid, 2010, *A Parte Rei*, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hamza68.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de octubre de 2011.
- Sorrentino, Fernando, «Forajido sentimental», en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 2000, *lanación.com*, <<http://www.lanacion.com.ar/215940-forajido-sentimental>>. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011.
- Todo historietas, Néstor G. Giunta, «Y muchos personajes más de la historieta argentina», en *Todohistorietas*, <<http://www.todohistorietas.com.ar/otrospersonajes4.htm>>. Fecha de consulta: 12 de agosto de 2011.
- Todo Tango, Enrique Cadícamo, «Anclao en París», en *Todo Tango*, <http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=WL78hcg4iYQ=>. Fecha de consulta: 20 de julio de 2011.

- Viater, Nora, «*Martín Fierro* vs. *Facundo*: un debate sobre nuestra historia», Buenos Aires, 8 de septiembre de 2011, en *Clarín.com*, <http://www.clarin.com/sociedad/Martin-Fierro-Facundo-debate-historia_0_550745008.html>. Fecha de consulta: 24 de octubre de 2011.
- Viñetas serias, Priscila Pereira, «Inodoro Pereyra y el génesis de un (anti)héroe de la pampa», ponencia del Primer Congreso Internacional de Historietas, Buenos Aires, septiembre de 2010, en *Viñetas sueltas*, <www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pereira.pdf>. Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2011.
- Youtube, Fontanarrosa, Roberto, video «Roberto Fontanarrosa - Entrevista de Juan Mascardi», Rosario, 1994, en *Youtube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=WHB2qUWvmIc&feature=related>>. Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2011.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 144** Robinson Cabrera Gómez, LA EDUCACIÓN COMO OPORTUNIDAD PARA LA EMERGENCIA DE LA HUMANIDAD
- 145** María Elsa Copa, LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE DOS EXPERIENCIAS EDUCATIVAS DE BOLIVIA Y ECUADOR impulsadas por dos organizaciones campesino indígenas
- 146** Ylonka Tillería Muñoz, USOS POLÍTICOS Y CULTURALES DEL ESPACIO PÚBLICO EN QUITO, 1997-2007
- 147** Amaranta Pico, VOLADORAS: la red invisible del relato
- 148** Pablo Alarcón, LA ORDINARIZACIÓN DE LA ACCIÓN DE PROTECCIÓN
- 149** Enrique Contreras, EL RETO DE LA ESCRITURA. El caso de la escuela Cacique Jumandy y el pueblo kichwa Rukullakta, en Napo
- 150** LOS CAMBIOS DE POLÍTICA EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL EN LA CAN de un «régimen común» a un «régimen sui generis»
- 151** Helga Serrano Narváez, CASO CHEVRON TEXACO: cuando los pueblos toman la palabra
- 152** Dana Abad Arévalo, LA NEGATIVA PURA Y SIMPLE EN EL EJERCICIO DEL DERECHO DE CONTRADICCIÓN
- 153** Lorena Cueva, EL PRINCIPIO DE CONGRUENCIA EN EL PROCESO CIVIL
- 154** Muriel Jiménez, LOS AÑOS DEL SIDA EN CARTAGENA: imaginarios, representaciones y subjetividades en la década de los 80
- 155** Pamela Escudero Soliz, DE LA PRUEBA-DESAFÍO A LA PRUEBA ADMINISTRATIVA TRIBUTARIA
- 156** Eufemia Sánchez Borja, CONTRIBUCIÓN DEL FEMINISMO AL RECONOCIMIENTO DE LOS DERECHOS DE LAS MUJERES EN BOLIVIA, 2006-2010
- 157** Sara Durán, BRASIL, ECUADOR Y LA MANTA-MANAOS: escenarios a considerar para una auténtica integración
- 158** Alejandro Aguirre Salas, PRÓCERES Y GAUCHOS EN FONTANARROSA: arquetipos patrios argentinos y humor

Desde diarios, revistas o publicaciones ocasionales, libros y exposiciones, colaboraciones artísticas o presentaciones públicas, el negro Roberto Fontanarrosa –argentino, rosarino e hincha de Rosario Central– generó una prolífica y muy difundida obra como narrador gráfico y literario. Primordialmente, desde el humor, trabajó con personajes, ambientes y sentidos comunes de la cultura popular: del mercenario norteamericano y los clásicos literarios al fútbol o la mesa de cafetín.

Entre 1972 y 2007 –año de su muerte–, Fontanarrosa publicó regularmente una historia sobre el gaucho Inodoro Pereyra. Arrancando en un registro eminentemente paródico del arquetipo instituido por jergas folcloristas o imitaciones escolares, el personaje evolucionó en la intertextualidad de diversos registros y sentidos, y el vínculo con la realidad coyuntural.

En paralelo, en sus once libros de cuentos –algunos de los cuales alcanzan las diez ediciones– surge esporádicamente otra figura constituyente del relato nacional: el prócer. Aquí las narraciones explotan sus múltiples facetas: del héroe condecorado de adjetivos al anónimo, pero merecedor.

De estos dos arquetipos trata este libro: de cómo están consolidados en el sentido común y de cómo, en su trabajo, Fontanarrosa evidencia sus mecanismos constitutivos, sus estrategias narrativas y formales como entidades inventadas, pero funcionales. Y cómo se abren caminos a nuevos rasgos de identidad.



Alejandro Aguirre Salas (Quito, 1972) es Licenciado en Comunicación Social, con especialización en Investigación (2001) por la Universidad Central del Ecuador, Quito (UCE); Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana (2012) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), Quito. Estudió realización cinematográfica en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (2007). Actualmente es profesor de la UASB-E y de la Facultad de Comunicación de la UCE.

ISBN: 978-9978-84-705-3



9789978847053